

## التخلص في القصيدة العربية القديمة من الصيغة إلى البنية

هاني توفيق نصر الله

قسم العلوم والثقافة كلية الحصن، جامعة البلقاء التطبيقية

### ملخص

فكرة التخلص التي ولدت في القرن الثالث الهجري انطلاقاً من ملاحظة «الصيغة» و«الفجوة» في بنية القصيدة العربية القديمة (الجاهلية والإسلامية التي حذت حذوها) جاءت في زمن كانت بنية القصيدة العربية فيه قد تقلصت تدريجياً من بنية متعددة الشرائح إلى بنية ثنائية الشريحة: النسب والمدح. وعليه فقد جاءت المفردة التي استخدمها نقاد هذه الفترة -التخلص- لتقنن لعملية الربط بين أجزاء القصيدة في زمنهم، وتنسحب -بالمفهوم نفسه- على القصيدة العربية القديمة قاصرة، والأحكام النقدية التي استندت إليها غير دقيقة. يُظهر هذا البحث أن صيغتي «دع ذا» و«سل» (ومرادفاتهما) التي وقع عليها النقاد العباسيون وسيلتي انتقال، لم تكونا استثناءً في الشعر العربي القديم الذي وظف صيغاً كثيرة في مواضيع مختلفة من القصيدة، وأنهما لم تكونا خاصيتين بالتخلص في قصيدة المدح حسب، بل استخدمنا للربط في قصائد ذوات موتيفات مختلفة: كالغزل، والهجاء، والغزل. وأن «موضع» الصيغ المشار إليها ليس هو الموضع الوحيد للتخلص، فالروابط كانت موجودة بين كل شريحتين في القصيدة، عند كل مفصل، أي إن للتخلص مواضيع عدة، وباشكال ثرة نوعاً وكماً.

### Abstract

The idea of transition "takhallus" which was born in the 3rd H.C launched from observing the "formula" and the "gap" in the structure of the old Arabic Qasida (i.e the Jahilee and Islamic followed as well). It came on a time in which the structure of the qasida had been decreased gradually from a three-slides structure to a dichotomus one: nasib and madih. Thus, the item used by critics of this era -takhallus- to rule the process of connecting the parts of the qasida in their period and-with the same concept-the old qasida, came confused, and the critical judgments built upon it were unspecific.

This paper reveals that the formulas "da dha", "salli" (and equivalents) picked up as means of transition by the Abbasian critics were not exceptions in the old Arabic poetry which employed a lot of formulas anywhere in the qasida.

These formulas were not only special for transition in the madih qasidas, but also used for connecting in qasidas of several motifs such as: fakhr, hijaa, rithaa and gazal. The spot of the mentioned formulas was not the only one for takhallus, on the contrary, the connecting means were there, on every spot between each two motifs or sub-motifs, and of rich forms in quality and quantity.

## مقدمة :

فكرة «التخلص» واحدة من حزمة النظرات التي وجهها نقدنا القديم إلى القصيدة العربية، وهي على الإجمال نظرات شملت المحورين الأفقي والعمودي للقصيدة، فمن المجموعة الأفقية: المطلع (أو الاستهلال أو الابتداء)، والمقدمة، ووحدة البيت، والمقطع (أو الخاتمة). ومن المجموعة العمودية: طول القصيدة، وتناسب أجزائها، والتخلص.

قد يبدو للوهلة الأولى أن هذه الحزمة «شكلية» محضة، أي تتعلق بتحسين الكلام -في القصيدة- فيما أصبح يعرف بـ «علم البديع» (١) (حيث حُشِرَ «التخلص» حتى عصرنا الحاضر)، أو «مضمونية» تتصل بخواص تركيب الكلام في الإفادة -«علم المعاني» (٢)، أو «أسلوبية» ذات علاقة بكيفية أداء المعنى الواحد بطرق مختلفة- «علم البيان» (٣)، والأمر ليس كذلك، أي إنها خارج علوم «البلاغة» العربية وفقاً لتصنيفها التراثي! هذه الحزمة -ومنها التخلص- تخص بناء القصيدة ومعمارها، أي إنها كان ينبغي أن تكون في علم آخر هو «علم المعاني» ما زال متناثراً بين البلاغة والنقد.

وبسبب فقدان الهوية هذا، نجد أن مفردة «التخلص» اقترنت بالفاظ معيارية، قيمية، تتصل بالجودة أو الرداءة، فإذا قالوا «التخلص» قرنوه بالحسن أو بالسوء، فإذا هو «حُسن التخلص» أو «سوء التخلص» (وبالمثل: براعة الاستهلال، حُسن الابتداء، فخامة المطلع... الخ) وهي ظاهرة غريبة في عالم المفردات النقدية! أعني أن تولد مفردة مقرونة بـ «حكم» نقدي، لا من أجل ذات الحكم حسب، بل لتمييزها من أفراد نوعها! (قسيمتها الوحيدة)، إذ لا نجد من يقول: حسن الاستعارة وسوء الاستعارة، بل استعارة تصريحية أو مكنية مثلاً، ولا حسن المطابقة أو سوء المطابقة، بل مطابقة إيجاب أو مطابقة سلب مثلاً.

ولربما كان من شأن هذا الاقتران بين النظر إلى النتاج الفني -حتى لو كان في جزئية منه- وبين الحكم عليه، أن يتبلور عن دراسة، قوام النظر فيها البحث والتحليل ثم إصدار الأحكام. لكن نقادنا القدامى -ثقة منهم بفهم القارئ عموماً، والشاعر الذي كانوا يوجهونه خصوصاً- اكتفوا بسرد الشواهد المتزعة من سياقاتها (٤)، فإذا وقفوا لحظة عند شاهد ساقوه، فإنما لتقديم تعليق خاطف، أو لإجراء مقارنة بين شاهدين (٥)، بالرغم من أن الشواهد التي استشهدوا بها تغطي فترة زمنية شاسعة تمتد من العصر الجاهلي إلى القرن الثالث الهجري، حين ظهرت المفردة، لتستمر في الدوران بعد ذلك حتى القرن الثاني عشر الهجري في دائرة مغلقة.

وإذا كان عملُ الناقد أن يرصد عمل الشاعر، وأن يتبعه بالدراسة، فإن من عمله أيضاً أن يناقش الأحكام النقدية الصادرة، وأن ينظر في مدى دقتها، وفيما أضافه النقاد اللاحقون إلى عمل أسلافهم (٦)، لولا أن ذلك ليس مما يرمي إليه هذا البحث بصفة أساسية، بعد أن أصبح «التخلص» متداولاً، ودخل خزانة البلاغة العربية بالفعل، ليزداد صلاة، ويطرسخ، بعيداً عن بحيرة الشعر وجداوله حيث لمحّه الناقد أول مرة وهو يلتقط محارته الأولى-القصيدة-ويبدأ في فحصها، لذا أراني متجهاً الاتجاه الذي لا بد منه لأي قراءة فاحصة لمفرداتنا النقدية القديمة بروح عصرنا ورؤاه، وهو العودة إلى الشعر نفسه، واستنطاق واقع القصيدة العربية القديمة، واستلهاً معطياتها في هذه القضية-التخلص-تجديداً، من حيث هي مسألة تتصل ببناء القصيدة وروابطها المفصلة.

#### البحث:

سجل الحاتمي (- ٣٩٩هـ) في خبر يسنده مرفوعاً إلى أبي عبيدة (٧) مَعْمَرُ بْنُ الْمُثَنَّى (١١٠ - حوالي ٢٠٩هـ) - أول مفردة نقدية في هذا المجال «تخلص» بقوله: «أخبرنا محمد بن عبد الواحد، عن أحمد بن يحيى، عن عمر بن شبة عن أبي عبيدة قال: «أحسنُ تخلصٍ للعرب تخلصت به من بكاء طللٍ، ووصف إبلٍ، وتحمل أظعان، وتصدع جيران بغير (دع ذا، وعدّ عما ترى) واذكر كذا، من صدر إلى عجزٍ، لا يتعداه شاعر إلى سواه، ولا يعلّقه بما عداه:

- قول زهير (بسيط):

إن البخيل ملوم حيث كان ول كنّ الجواد على عِلالته هَرِم

- وقول الأعشى يمدح الأسود مخاطباً ابنته (خفيف):

لا تشكّي إلسيّ وانتجمي الأس - ودّ أهل الندى وأهل الفَعَالِ (٨)

سرّ هذا الخبر ليس في المتن، بل في سلسلة السند. فأحمد بن يحيى (- ٢٩١هـ) - الذي ذكره الحاتمي في بسنده مجرداً من لقبه الشهير «ثعلب»، وكُنْيَتُهُ - كان قد أورد هذا الخبر في كتابه «قواعد الشعر» قبل الحاتمي بقرن ونيف كما يلي: «وقال في حسن الخروج عن بكاء الطلل، ووصف الإبل، وتحمل الأظعان، وفراق الجيران، بغير «دع ذا» و«عدّ عن ذا» و«اذكر كذا» بل من صدر إلى عجز لا يتعداه إلى سواه، ولا يقرنه بغيره: قال الأعشى يمدح الأسود بن المنذر:

لا تَشْكِي إِلَيَّ وانتجعي الأسـ ودَ أهل الندى وأهل الفَعَالِ» (٩)

أي دون أن ينسبه إلى مصدره (أبي عبيدة) من جهة، وجاء بمفردة مختلفة: «الخروج»، بدلاً من مفردة أبي عبيدة: «التخلص»، من جهة أخرى.

تداول النقاد والبلاغيون - كما يبدو من أبواب كتبهم وشواهدهم - إحدى المفردتين «التخلص» (١٠) أو «الخروج» (١١) أو كليهما معاً (١٢) للدلالة على «التخلص» أو «الخروج» من النسب إلى المدح أو غيره (١٣)، أو «من معنى إلى معنى» مطلقاً (١٤)، دون عودة إلى المعنى الأول.

وفي الباب الذي خصصه الأمدي (-٣٧٠هـ) في موازنته لـ «الخروج»، ولدى تعقيقه على آخر شاهد في بابه قال: « وهذا يسميه قوم «الاستطراد» (١٥) ، ليصبح لدينا ثلاث مفردات اصطلاحية للمفهوم نفسه.

وبالرغم من أن أبا هلال العسكري (-٣٩٥هـ) حاول فصل «الاستطراد» حينما جعل له باباً خاصاً، وعرفه بأنه «هو أن يأخذ المتكلم في معنى فبينما يمر فيه يأخذ في معنى آخر ٠٠٠ وقد جعل الأول سبباً إليه ٠٠» (١٦)، وأخرج ستة من شواهد ثعلب وابن المعتز على «حسن الخروج» ليجعلها شواهد في باب الاستطراد، إلا أنه قبل أن يختمه يقول «وهذا الباب يقرب من باب حسن الخروج» (١٧).

هذا التداخل بين «الاستطراد» من جهة، و«التخلص» و«حسن الخروج» من جهة أخرى، شغل النقاد اللاحقين، فقد عزله ابن رشيق (-٤٥٦هـ) في تلافيف حديثه عن الخروج والتخلص - قدم له تعريفاً (١٨) دون أمثلة، واعدأ أن يجعل له باباً مستقلاً، وبالفعل وضعه في الجزء الثاني من كتابه (١٩) - ليقدم لنا فهمه الخاص للتخلص، بقوله «وأولى الشعر بأن يسمى تخلّصاً ما تخلّص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه» (٢٠)، مشيراً إلى أن «من الناس من يسمي الخروج تخلّصاً وتوسلاً» (٢١). أما في تحديده لـ «الخروج» نفسه، فلم يتعد فيه عن المفهوم العام لسابقه (٢٢). وإذا كان حازم القرطاجني (-٦٨٤هـ) قد نظر إلى عملية «التخلص» نفسها فسمّى ما كان منها بتدرّج تخلّصاً، وما «لم يكن بتدرّج ولا هجوم، ولكن بانعطاف طارئ على جهة من الالتفات استطراداً» (٢٣)، فإن السيوطي (-٩١١هـ) حسم مسألة التداخل هذه بقوله: «قال بعضهم: الفرق بين التخلص والاستطراد أنك في التخلص تركت ما كنت فيه بالكلية وأقبلت على ما تخلصت إليه، وفي الاستطراد تمر بذكر الأمر الذي استطردت إليه مروراً كالبرق الخاطف ثم تركه وتعود إلى ما كنت فيه كأنك لم تفصده» (٢٤).

اكتفى العديد من النقاد بسرد شواهد «التخلص» أو «الخروج» (٢٥)، ومنهم من قدّم صوراً مختلفة منه (٢٦)، ومنهم من اعتنى بتكثير شواهد وحشدها (٢٧)، ومنهم من حاول تأطيره والتنظير له مثل: ابن طباطبا والحائمي وابن رشيق وحازم القرطاجني وابن معصوم.

كان المطلب الأساس لمنظري «التخلص» من الشاعر «أن يصل كلامه» (٢٨) بحيث «تأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها . . . لا يتفصل جزء منها عن جزء» (٢٩)، «أن يكون/ الكلام غير منفصل بعضه من بعض» (٣٠)، وبخلافه، «فإذا لم يكن خروج الشاعر . . . مبتصلاً بما قبله . . . سُمي طغراً وانقطاعاً» (٣١) ذلك أن الشاعر - فيما رأوا - يتصرف «في فنونه . . . من الدل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماعة . . .» (٣٢)، يتحدث عن معان متباينة، قد يتخون تباينها محاسن جسد القصيدة بتعبير الحائمي، (إذ ما العلاقة بين كلام الشاعر عن أحاسيسه وعواطفه في النسب ومآثر شخص آخر في المديح؟ أو مآثر القبيلة في الفخر؟ الخ) «فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله» (٣٣)، وعلى الشاعر أن يحترس «ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسب أو غيرها من الأغراض المتباينة التقاء محكماً، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام» (٣٤)، فهل كان الشاعر يقوم بـ «التخلص» أو «الخروج» من معنى أو غرض إلى آخر مختلف حتماً، بالرغم من تعدد أجزاء القصيدة وتنوعها؟ سأترك مناقشة هذه النقطة إلى آخر البحث، لأن الإجابة لا تتضح إلا بتحليل القصيدة لأعود إلى الوسيلة التي قد تحقق هذا المطلب، وهي ما عيبروا عنه بـ «صلة لطيفة» (٣٥)، «بلطف تحيل» (٣٦)، «وأن يُحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام» (٣٧)، بحيلة قد نستشفها من الحكاية التالية التي يرويها ويعقب عليها بالمفردة ذاتها ابن المعتز ( - ٢٩٦هـ): «دخل أبو دلالة على المهدي وعنده عيسى بن موسى، والعباس بن محمد، وناس من بني هاشم، فقال له المهدي: اهْجُ أَيْنَا شئتَ، فنظر إلى القوم وتصفّحهم، فكلما قرَّ نظره إلى رجل غمز بعينه: إني على رضاك ولا تفعل - فمكث هنيهة ثم أنشأ يقول:

ألا أبلغ لديك أبا دلالة	فلست من الكرام ولا كرامة
جمعت دمامة وجمعت لؤماً	كذلك اللؤم تتبعه اللامامة
فإن تك يا عليُّ أصبتَ مالا	فيوشك أن تقوم به القيامة
إذا لبس العمامة قلت قسرد	وخنزير إذا وضع العمامة

فضحك المهدي وتعجب من حسن ما أتى به من التخلص مما كان دُفِعَ إليه، فلم يبق أحد إلا وصله وأهدى إليه» (٣٨)، بما يعني أن «التخلص» لم يبرح مفهومه اللغوي: سلم ونجا (٣٩) من مأزق ما بلباقة، بحيلة!

مقتضى مفهوم «التخلص» كما بلوره ابن معصوم (١١٢٠هـ) أن على الشاعر أن يوظف روابط ملائمة عند الانتقال (٤٠) من غرض إلى آخر، أو من جزء إلى جزء آخر في القصيدة، بحيث تصبح سلسلة متصلة التركيب والبناء، بما يلفت الانتباه إلى الروابط التي تناولها نقادنا القدامى ممن درسوا مقاييس المعاني في مفهوم البيان العربي، وفي قضية النظم، وبناء العبارة الأدبية، ويوجه النظر إلى الجانِبِ التركيبي من هذه الخطوة البنائية في القصيدة، فلسنا أمام مجموعة من «المعاني» بحاجة إلى تناسب «معنوي» فيما بينها حسب، بل أمام «بناء أدبي» بحاجة إلى روابط لغوية ومعنوية ملائمة بين أجزائه.

ثمة اختلاف واضح أيضاً بين النقاد حول «موضع» التخلص في القصيدة: فهو بين النسيب والمدح أو غيره، عند ثعلب والآمدي والحائمي وابن رشيق، وهو بين معنى وآخر دون تحديد، عند ابن المعتز وابن طباطبا وأبي هلال العسكري وحازم القرطاجني. وهو بين الابتداء والمقصود عند ابن معصوم (٤١)، وعليه فإذا كان المطلوب أن يتم الربط عند الانتقال «من الدل إلى المدح، ومن المدح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستمache» (٤٢) كما يرى ابن طباطبا مثلاً، فإن بنية القصيدة المفترضة تكون كما يلي:

أ. (الدل) ب. (المدح) ج. (الشكوى) د. (الاستمache)، ونحن بحاجة إلى «تخلص» بين كل جزأين. وإذا كان المطلوب أن يتم الربط عند الانتقال «من نسيب إلى مدح أو غيره» (٤٣) كما يرى ابن رشيق مثلاً، فإن بنية القصيدة المفترضة هي:

أ (النسب) ب (المدح)

أو أ (النسيب) ب (الفخر)

أو أ (النسيب) ب (الهجاء)

ونحن بحاجة إلى «خروج» واحد لا غير!

فهل نحن بحاجة إلى «تخلصات» عدة تربط الأجزاء (الشرائح) المتعددة للقصيدة، أم بحاجة إلى «تخلص» واحد فقط يربط الجزء المركزي في القصيدة - أي الغرض المقصود بتعبير ابن معصوم - والجزء الذي يسبقه حسب؟

هذه الاختلافات، إذ هي في مفهوم «التخلص»، ستولد إشكالية لكل من يحاول التصدي لهذا الموضوع بالتوفيق أو التوفيق بينها (٤٤).

ذلك أن «التخلص» أو «الخروج» وإن حاول أن يطوي القصيدة متعددة الأجزاء ضمن إطاره، وهي عصبية على المحاولة-إنما وجد لخدمة قصيدة المدح في شكلها العباسي المكون غالباً من جزأين أو شريحتين: مقدمة-مدح، يأتي التخلص بينهما (٤٥). لكن هذا كله لم يأت من فراغ، فلنعد إلى المسألة من أولها، ونسأل السؤال الذي لا بد منه:

ما الذي جعل تفكيرهم يتجه إلى التخلص؟

#### ١- ملاحظة الصيغة

في استقرارهم للقصيدة العربية القديمة، لاحظ النقاد بدءاً من القرن الثالث الهجري أن الشعراء القدامى دأبوا بشكل متكرر على استخدام تراكيب معينة هي «دع ذا» و«عدّ عن ذا» (ومراتبها).

كان أول من تنبه إلى ذلك هو أبو عبيدة ومن بعده ثعلب في معرض حديثه عن حسن الخروج «بغير «دع ذا» و«عدّ عن ذا» و«اذكر كذا»، بل من صدر إلى عجز لا يتعداه (أي الشاعر) إلى سواء ولا يقرنه بغيره» (٤٦). لم يرفض ثعلب التركيبين، ولم يقل إن استخدامهما في الخروج سيء، لكن تجاوزهما إلى استحسان الخروج بغيرهما، شكّل نقداً ضمناً لاستخدامهما في الخروج، اتخذ سابقة لدى النقاد اللاحقين لمهاجمة الشعراء الأوائل الذين استخدموهما، وأفرز مقولات وأحكاماً تفتقر إلى الدقة والموضوعية.

فابن طباطبا يقول: «مذهب الأوائل في ذلك (يعني التخلص) واحد» (٤٧)، ويكرره الحاتمي «فمذهبهم المتعالم فيه: «عدّ عن كذا، إلى كذا» (٤٨)، وأبو هلال العسكري: «كانت العرب في أكثر شعرها... ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر... قالت: فدع ذا وسلّ الهمّ عنك بكذا» (٤٩)، ويقع الحافر على الحافر عند ابن رشيق (٥٠)، وحازم القرطاجني (٥١).

بيد أن التعميم الأفدح هو: تحديد اتجاه التخلص بهذه التراكيب، الذي يستشف من الشواهد ضمناً، أو يُحدّد نصّاً، يحده ابن رشيق ويحصّره في الخروج إلى المديح بقوله: «وكانت العرب... في الخروج إلى المديح... يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار وما هم بسبيله: «دع ذا» و«عدّ عن ذا» (٥٢). وأبو هلال العسكري أدق منه إذ يقول: «ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسلّ الهمّ عنك بكذا» (٥٣). فاستخدام «دع ذا» أو «عدّ عن ذا» أو «سلّ

/ سلّيتُ لم يكن خاصاً بالخروج إلى المديح. إنما هي «صبيغ» Formulas كانت العرب تستخدمها أحياناً للربط بين أي غرضين من أغراض القصيدة، وقد لا تستخدم أيّاً منها، وقد تستخدم غيرها (٥٤). فهذه الصبيغ استخدمت للخروج من النسب إلى أغراض أخرى ليس منها المديح، (٥٥) وحتى يتضح مدى استخدام هذه الصبيغ، وأنه كان يتم الانتقال بها إلى أغراض شتى، قمت برصد ورودها لدى شاعر واحد هو حسّان بن ثابت الأنصاري فكانت كما يلي:

- ١- فدع هذا ولكن من لطيف يؤرقني إذا ذهب العشاء (٥٦)
- ٢- فدع الديار وذكر كل خريدة بيضاء آنسة الحديث كعاب (٥٧)
- ٣- فدع عنك التذكر كل يوم ورد حرارة الصدر الكئيب (٥٨)
- ٤- دع عنك شعناء إذ كانت مودتها نزرأ وشرو صال الواصل النزر (٥٩)
- ٥- فدع ذكر دار بددت بين أهلها نوى فرقت بين الجموع قطوع (٦٠)
- ٦- ودع السؤال عن الأمور وبحثها فلرب حافر حفرة هو يضرع (٦١)
- ٧- دع ذا وعد القريض في نفر يدعون مجدي ومسحطي شرف (٦٢)
- ٨- دع عنك داراً قد عفا رسمها وابك على حمزة ذي النائل (٦٣)
- ٩- دع ذكرها وانم إلى جسر جليذ ذات مراح عقام (٦٤)

واستخدام «الصيغة» -مهما كان تركيبها- كان أمراً شائعاً ومألوفاً في القصيدة الجاهلية كما يتضح في دراسة حسن البنا عز الدين (٦٥)، وجيمس مونرو (٦٦)، سواء استند وجودها إلى نظرية «التأليف الشفوي» كما يرى الباحثان، أم إلى التقاليد الفنية الموروثة التي كانت ترى في احتذائها مدخلاً إلى القبول والاعتماد والأصالة. ولا يكفي في قراءة هذه الصبيغ الوقوف عند ظاهر لفظها، بل استبطان دلالاتها الرمزية والمعنوية وعلاقاتها المتشابكة في سياقاتها ضمن القصيدة (٦٧)، وهذا ما سأفعله عند تحليل بعض القصائد فيما يلي من البحث.

لم يذكر نقادنا القدامى حالة لافئة للانتباه هي أن صيغة «دع ذا» استخدمت «ابتداءً»، لا وسيلة للتخلص!!



يروى صاحب الأغاني أن المهدي (-١٦٩هـ) دعا المفضل الضبي وحده وقال له «إني رأيت زهير ابن أبي سلمى افتتح قصيدته بأن قال:

\* دع ذا وعدّ القول في هرم \*

ولم يتقدم له قبل ذلك قول ، فما الذي أمر نفسه بتركه؟ فقال له المفضل: ما سمعت يا أمير المؤمنين في هذا شيئاً إلا أنني توهمته كان يفكر في قول يقوله، أو يروّي في أن يقول شعراً فعدل عنه إلى مدح هرم وقال دع ذا، أو كان مفكراً في شيء من شأنه فتركه وقال دع ذا، أي دع ما أنت فيه من الفكر وعدّ القول في هرم...» (٦٨). ينقل طه حسين (٦٩) القصة عن الأغاني بتمامها الذي يفيد أن حماداً الراوية وضع قبل البيت المشار إليه بيتين ظلّيين (كما في رواية الأغاني) ليصبح النشيد كالآتي:

١- لمن الديارُ بقنّة الحَجَر      أَوَيْنَ مُذَ حِجَجٍ وَمُذَ دَهْرٍ  
٢- قَفِرَ بِمَنْدَعِ النَحَائِثِ مِنْ      ضَفَوَى أَوَلَاتِ الضَالِ وَالسَّذْرِ  
٣- دع ذا وعدّ القول في هرم      خَيْرَ الكَهُولِ وَسَيِّدَ الحَضَرِ (٧٠)

وأن حماداً أقرّ للخليفة بعد استخلافه ، أنه هو الذي وضع الأبيات المذكورة، ليستنتج أن وضع الأبيات قبل الابتداء الحقيقي لقصيدة زهير إنما يهدف إلى خَلْق «تخلّص» سلس ومقبول لما هو مقبل من المدح (٧١). هذه القصة، إضافة إلى ما أشرت إليه في الحواشي من استقرار للنصوص، وما سيكشف عنه هذا البحث، يظهر أن هذه المسألة لم تكن تشغل شعراءنا الأوائل؛ لأنهم أوجدوا بالفعل الروابط الملائمة التي تربط مفاصل القصيدة- كما سنرى- بأفضل كثيراً مما حسبه النقاد. فهؤلاء لم يتنبهوا لهذه المسألة إلا في مرحلة التقعيد البلاغي والنقدي انطلاقاً من ملاحظة الصيغة (٧٢) «دع ذا» و«عدّ» و«سلّ» (وتحويراتها الطفيفة أحياناً). وما كان المهدي ولا الرواة وجمهور البلاغيين والنقاد بحاجة إلى تأويل أو تعميم لو تبينوا أن «الصيغ» كانت هناك، في القصيدة العربية القديمة، سواء بالاشكال التي وقعوا عليها، أم بأشكال أخرى.

## ٢- ملاحظة الفجوة

فكرة «التخلّص»- في جوهرها- من المسائل المتصلة ببناء القصيدة وتركيبها، وليست عملاً بدعياً. فبرغم كل أقوالهم عن تلاحم أجزاء القصيدة، وانتظام أبياتها، واستواء نسيجها، - وهي مفردات بنائية - حتى تغدو متناسقة تماماً «كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة» (٧٣)، إلا أنهم نظروا

إلى «التخلص» بوصفه فناً من فنون البديع. هذا الخلط بدأه ثعلب عندما وضع «حُسْنُ الخروج» في قواعد الشعر التي شكّلت فيما بعد أساس «علم المعاني»، ثم ترسّخ الخلط عندما احتاز ابن المعتز «حُسْنُ الخروج» ليضمّه إلى أبواب كتابه «البديع» فيبقى أسيره إلى يومنا هذا. وهكذا يأتي كلام ابن طباطبا والحامّي - وكل من بعدهما - عن حسن التخلص بأنه «مذهب اختصّ به المحدثون لتوقّد خواطرهم ولطف أفكارهم، واعتمادهم البديع وأفانيته في أشعارهم» (٧٤) مستنداً إلى مرجعية كتاب كان هدفه الأساس نفس مقولة «الاختصاص» هذه!! وجاءت إشاراتهم منصبةً على ما حسبه ندبة في أديم القصيدة الأملس - لا مفصلاً في عمودها الفقري - بحاجة إلى تجميل. وكان يكفي عندهم أن يتم الربط بين اسم المدح وما سبقه من كلام «بلطف تحيّل» (٧٥)، حتى يتحقق المطلوب، دون أن يتعقبوا الروابط الأخرى عند مفاصل بنية القصيدة. وعندما أخذ خالفهم عن سالفهم، لم يزد على أن أكثر من الشواهد والتفريعات «في جهد شكلي، كان يوجه النقد إلى مزيد من الوقوف عند الجزئيات ويعمّي طريقه بكثرة المصطلحات، دون أن يضيف إلى حقيقته شيئاً جوهرياً» (٧٦). فأراء حازم القرطاجني - أي بعد حوالي ثلاثة قرون - في «التخلص» لا تبتعد كثيراً عن آراء من سبقوه. فالمعتمد في الخروج عنده «أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض. وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام» (٧٧). بيد أنه يرى للتخلص طريقتين، الأولى: طريقة يتم خلالها التمهيد إلى ما يراد التخلص إليه، فيتم الانتقال إليه تدريجياً، والثانية: الانتقال إلى الغرض التالي بشكل مفاجئ دوناً تمهيد (٧٨)، ويرى أن ما سلك الطريقة الأولى هو «التخلص» (وما سلك الطريقة الثانية يسمى استطراداً) لكنه لا ينسب ذلك إلى نفسه، بل إلى «أهل البديع» مرة (٧٩)، وإلى «الناس» (٨٠) مرة أخرى!!

لكن حازماً قام بخطوة في غاية الأهمية عندما بحث موضوع «التخلص» في الباب الثالث من منهاج البلغاء، وهو «باب المباني» الذي سلك فيه مفردات الحزمة التي أشرت إليها في المقدمة، حيث تحدث عما يجب في المطالع، والمقاطع، والاستهلال، وتقدير الفصول وترتيبها، وتسويم رؤوسها، وتحجيل أعقابها... الخ. أي إنه كان على وعي بأنه لا يعالج مسألةً بديعية (كالسجع والجناس والمطابقة الخ)، بل مسألة تتصل ببناء القصيدة وتركيبها (ومع ذلك يستفتي أهل البديع ويأخذ بفتاؤهم!)، لذا فإنه يجعل «التخلص» من المسائل التي يبدأ الشاعر بالتفكير فيها في مرحلة مبكرة هي مرحلة التخطيط لبناء القصيدة! ومرحلة التخطيط هذه - وضعها في باب المعاني - لها أحوالٌ ثمان، أقتطف منها الأربع الأول التي سمّاها «التخايل الكلية» وهي على الترتيب:

«الحال الأولي»: يتخيل الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها. . .

الحال الثانية: أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها. . .

الحال الثالثة: أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد.

الحال الرابعة: أن يتخيل تشكّل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها. . . وفي هذه الحال أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتحاً للكلام، وربما لحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد» (٨١).

موضع التخلص بوصفه جزءاً من بناء القصيدة - عند حازم - إذن من القضايا التي تشغل تفكير الشاعر وتلح على خاطره، ويجهد في معالجتها، وحازم يولي هذا الموضوع من الأهمية ما يوجب التفكير فيه سلفاً، والبحث عنه قصداً في مرحلتين من مراحل التخطيط لبناء القصيدة. وهو يوصي الشاعر «أن يجهد في تحسين البيت التالي لبيت «التخلص» (٨٢) أيضاً. مثل هذا التفكير، وهذا التوجه كان حرباً - كما نذكر الآن - بأن يعيد «التخلص» إلى منابته الأولى، أن يضعه في إطار الرؤى التي تبحث في آليات بناء النص الأدبي، وأن يسلكه في نسق المفردات التي تناولت عملية البناء الأدبي في مراحلها المختلفة مثل: القران، والإفراغ الواحد والسبك الواحد عند الجاحظ (-) ٢٥٥هـ (٨٣)، والنظم عند عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) (٨٤). على أي حال، فحازم برغم حديثه عن مقاصد أو أغراض متعددة، وبالتالي ستكون أمام مفاصل متعددة للقصيدة - حيث يتحتّم وجود تخلص مناسب بين كل غرضين - لم يفكر إلا بتخلص واحد، أي وقع - بالضبط - فيما وقع فيه ابن طباطبا!

مرد ذلك إلى أن حازماً عندما بحث مباشرة في بنية القصيدة رأى أن «منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح» (٨٥) ونسي ما عدهما؟! وهنا نصل إلى لبّ النقطة الثانية.

نقدنا القدامى لاحظوا أن بنية القصيدة العربية تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة متعاقبة هي (٨٦):

أ- (شريحة) ذكر الديار و/ أو النسيب

ب- (شريحة وسيطة) الرحلة

ج- (شريحة ثالثة) المديح

أو قسمين (٨٧) هما:

أ- (شريحة) النسب

ب- (شريحة) المديح (أو غيره)

والثانية هي نموذج مختصر من الأولى نفسها، اختفت منه «الرحلة»، بعد أن أصبح الشاعر واحداً من رجال البلاط أو المقرين أو المقيمين في العاصمة، وسيادر في كل مناسبة إلى تقديم قصيدة مدح جديدة لم يعد الكلام فيها عن رحلة «وهمية» على ناجية في صحراء لا وجود لها ملائماً.

نحن إذن أمام نموذجين للقصيدة العربية: نموذج ثلاثي البنية، ونموذج ثنائي، الأول هو نموذج القصيدة العربية القديمة (الجاهلية وما حذا حذوها)، والثاني هو نموذج القصيدة العربية المحدث (العباسية) (٨٨) الذي تبلور الآن - وقت تألّق المفردة - بوضوح، ومُنْظَرُ «التخلص» يفترض في الشاعر أن يربط أو يصل بين هذه الأقسام «صلة لطيفة» (٨٩) يخفي بوساطتها هذه «الفجوة» أو «الفجوات» الفاعرة فيما بينها، لكنه وهو يهاجم الشعراء الأوائل - ويقدم المحدثين عليهم في هذه القضية بالذات - إنما كان يفعل ذلك وعينه على النموذج الثنائي. كان يحاكمهم بغير قانونهم! فهو وإن كان يتحدث عن أغراض شتى، كان يقنن لـ «تخلص» واحد، يجسّر فجوة واحدة في قصيدة مؤلفة من قسمين، ويحكم على الأوائل أمام قصيدة مؤلفة من ثلاثة أقسام رئيسة، بحاجة إلى تخلصين اثنين (على الأقل) بمقاييسهم.

### بنية القصيدة وروابطها المفصلية (التخلصات)

#### نظرة من الخارج:

يمكن بنظرة فاحصة إلى القصيدة العربية القديمة من الخارج ملاحظة أن الشكل الثلاثي الذي وصفه ابن قتيبة كان مجرد بنية أساسية تقبل تنوعات مختلفة، توسيعاً - كما كان الحال في القصيدة الجاهلية وما حذا حذوها، وبالتالي ستكون أمام فجوات عدة، وبحاجة إلى تخلصات أو روابط عدة بالضرورة - وتقليصاً كما أصبح الحال عليه في قصيدة المدح العباسية، فنكون أمام فجوة واحدة وتخلص واحد. والقصيدة العربية القديمة قلما خضعت للبنية المقتنة ثلاثية الشكل (في حدها الأدنى)، بل كان الشعراء يظهرون تصرفاً واسعاً من خلال توسيع الشرائح نفسها (مثلاً: شريحة الرحلة قد

تصبح ثلاث شرائح أقلها أبياتاً الحديث عن الناقة نفسها التي تشبه بثور أو حمار وحشي يواجه فانصاً وكلايه في شريحتين طويلتين، أو شريحة الفخر التي يتحدث فيها الشاعر عن مآثره فيفرد لكل نقطة شريحة خاصة) أو تكثيرها عددياً، بما يمكن القول معه إن القصيدة هي بنية متعددة الشرائح. ويمكن التمثيل على البنية الأساسية وتنويعاتها كما يلي:

#### البنية الأساسية:

أ- الوقوف بأطلال الحبيبة

ب- رحلة على ناقة

ج- مدح ملك (٩٠)

#### التنويعات:

١- أ- ١٠ طيف ٢٠ طلل ٣٠ غزل

ب- ب ١ وصف الطريق ب ٢ وصف الناقة

ج- الرد على عاذلة (٩١)

٢- أ- نسيب ممزوج بذكر الديار

ب- رحلة على ناقة متميزة

ج- فخر شخصي (٩٢)

٣- أ- الصّرم (بسبب الشيخوخة)

ب- فخر شخصي ب ١ بالسجاي ب ٢ بأعمال ب ٣ ريادة الماء على بعير ب ٤ يشبه حماراً يعالج أتاناً وينجو من صياد (٩٣).

٤- أ- البكاء لظعن الحبيبة وذكرها

ب- رحلة على ب ١ ناقة ب ٢ تشبه ظليماً

ج- حكمة

د- فخر شخصي ١٠ بحضور مجلس الشراب د ٢ الاشتراك في الميسر والصحبة والقيادة (٩٤)

٥- أ- نسيب

ب- فخر شخصي

ج- فخر قبلي (٩٥)

٦- أ- الوقوف برُبْع الحبيبة

ب- رحلة على ب ١ ناقة ب ٢ تشبه حماراً يقلّب أتاناً

ج- رثاء ملك (٩٦)

٧- أ- البين ورعاية العهد

ب- الأطلال ب ٢ الظعن

ج- الرحلة على ج ١ ناقة ج ٢ تشبه أتاناً

د- اعتذار ممزوج بالمدح (٩٧)

٨- أ- الحديث ١٩ عن الهم ٢١ اليقين بالموت ٣١ التأسّي بالغابرين

ب- الفخر ب ١ بحضور مجلس الشراب ب ٢ بريادة الكلاً ب ٣ اللّحاق بالظعن (٩٨)

فإذا علمنا أن ترتيب الشرائح كان يجري التصرف به- تغيير موقع الشريحة قليلاً أو كثيراً (٩٩)- يمكننا تصوّر عدد الفجوات التي كان على الشاعر القديم أن يجسّرها بروابط ملائمة.

بنية القصيدة إذن هي التي تحدد مواضع التخلّصات وعددها. والقول بأن هناك موطنين فقط للتخلص (١٠٠)، الأول: بين المقدمة والرحلة، والثاني: بين الرحلة والمدح أو الموضوع الرئيس، أو موطناً واحداً (١٠١) بين النسيب والمدح- إنما يعاين البنيتين الثلاثية والثنائية في حدّهما الأدنى، ولقصيدة المدح خصوصاً، مُعْرضاً عن التنوّعات المختلفة لبنية القصيدة العربية القديمة بتجلياتها الواسعة، التي كانت توظف من الروابط المفصليّة، التخلّصات، ما يلائهما دونما قيد على مواضعها أو عددها أو نوعها.

من خلال استقراء الموجود الشعري يمكن القول إنّ شعراءنا الأوائل وظفوا أربعة أنواع من الروابط المفصليّة (التخلّصات) هي:

أولاً - روابط صيفيّة: وهي التي أشار إليها نقادنا القدامى مثل دع ذا، عدّ، سلّ (ومرادفاتها مثل عزيت) كقول امرئ القيس:

فَعَزَيْتُ نَفْسِي حِينَ بَانُوا بِجَسْرَةٍ أَمْوَن ..... (١٠٢)

والطريف أنه لا عزاء للسيدات ولا سلوان، فالخنساء إذ تستخدم هذه الصيغة تأتي بها منفية وموثقة بالقسم:

٥ فَلَا وَاللَّهِ مَا سَلَّيْتُ نَفْسِي بِفَاحِشَةٍ عَلِمْتُ وَلَا عَقُوقِ (١٠٣)  
ومثلها مما لم يذكره: قطعت، فاقطع بـ ... كقول متمم بن نويرة منتقلاً من (النسيب ١-٤) إلى (الناقة ٥-٨):

٤ وَلَقَدْ قَطَعْتُ الْوَصْلَ يَوْمَ خُلَاجِهِ وَأَخُو الصَّرِيمَةِ فِي الْأُمُورِ الْمَرْمَعِ  
٥ بِمَجْدَةٍ عَنَسٍ كَأَن سَرَاتِهَا ..... (١٠٤)  
وقول ثعلبة بن صعيبر المازني منتقلاً من (النسيب ١-٦) إلى (الناقة ٦-٩):

٦ وَإِذَا خَلَيْتُكَ لَمْ يَدْمُ لَكَ وَصْلُهُ فَاقْطَعْ لِبَانَتِهِ بِحَرْفٍ ضَامِرٍ  
٧ وَجَنَاءَ مَجْفَرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلَةٍ ..... (١٠٥)

وقول لبيد بن ربيعة في المعلقة منتقلاً من (الديار والنسيب ١-١٩) إلى (الناقة ٢٢-٢٤):

٢٠ فَاقْطَعْ لِبَانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خَلَّةٍ صَرَامُهَا  
٢١ وَاحِبُ الْمَجَامِلِ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقٍ إِذَا ظَلَعْتَ وَزَاغَ قَوَامُهَا  
٢٢ بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ تَرَكْنَ بِقِيَّةٍ مِنْهَا فَاحْتَقَ صَلْبُهَا وَسَنَامُهَا (١٠٦)

## ثانياً- روابط أسلوبية:

١- الحوار: وقد يجري بين الشاعر وناقته، وهو في هذه الحالة خطاب من جانب واحد وهو الشاعر موجه إلى الناقة يدخل به إلى الشريحة المراد الانتقال إليها، كقول الفرزدق:

- ٢٠ أقول لناقستي لما ترامت بنا بيد مسربة القتام  
٢١ أغبني من وراءك من ربيع أمامك مرسل بيدي هشام (١٠٧)

وقد يكون الحوار متبادلاً بين امرأة والشاعر، كما قال الخطيئة في حوار مع أمانة منتقلاً إلى المدح:

- ٩ قالت أمانة لا تجزع فقلت لها إن العزاء وإن الصبر قد غلبا  
١٠ هلا التمت لنا إن كنت صادقة مالا نعيش به في الخرج أو نشبا  
١١ حتى نجازي أقواماً بسميهم من آل لائي وكانوا سادة نجبا (١٠٨)

٢- التشبيه: وهو الأسلوب الذي راق لنقادنا القدامى- كما يبدو من شواهدهم- فمدحوه؛ الأمر الذي جعل الشعراء في المرحلة العباسية يركزون عليه حتى غداً غطاً (١٠٩). هذا الرابط استخدمه الشعراء الأوائل للتخلص بشكل ملحوظ جداً: يقول عبدة بن الطبيب منتقلاً من (وصف الناقة ٢٣-٩) إلى (شريحة الثور والقانص وكلابه ٢٤-٤٤):

- ٢٣ ترى الحصى مشفراً عن مناسمها كما تجلجل بالوغل الغرابيل  
٢٤ كأنها يوم ورد القوم خامسة مسافر أشعب الروقين مكحول (١١٠)

ومتم بن نيرة منتقلاً من (الناقة ٥-٨) إلى (الحمار الوحشي والصائد ٩-١٩):

- ٩ فكانها بعد الكلالة والسرى علج تغاليه قذور ملمع (١١١)  
وكما قال علقمة بن عبدة بن النعمان متخلصاً من (الناقة ١٤-١٧) إلى (الظليم ١٨-٣٠):  
١٨ كأنها خاضب زغر قوادمه جنى له بالوى شري وتنوم (١١٢)



### ثالثاً- روابط حرقية:

استثمر الشعراء ما لحروف المعاني من وظائف في تخلصاتهم: كالربط الظاهر الذي تؤديه الفاء الواقعة في جواب الشرط، واللام الواقعة في جواب القسم، وحروف العطف خاصة الواو، والفاء، والربط المتضمن في حروف أخرى كالإضراب في بل، وأم، والاستئناف في الواو والفاء أو دونهما، والتكثير في رُبِّ وواوها، وقد (١١٣). وسأذكر هنا بعض الأمثلة على هذه الروابط، إذ سيظهر بعضها الآخر في أمثلة لاحقة تجنباً للتكرار. فمن استخدامهم لـ بَلْ التي تفيد الإضراب الانتقالي، أي الانتقال من موضوع إلى آخر دون إبطال الموضوع الأول، قول تأبط شراً منتقلاً من (وصفه لصعود قلة الجبل ١٦-١٩) إلى (الحديث عن العاذل ٢٠-٢٥):

٢٠ بَلْ مَنْ لِعِذَالَةٍ خِذَالَةٍ أَشْبِ حَرَقَ بِاللُّومِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ (١١٤)

وقد تكون متبوعة بـ رُبِّ، كما في قول ذي الإصبع العدواني:

٣٣ بَلْ رُبَّ حَيٍّ شَدِيدِ الشَّغْبِ ذِي لَجَبٍ دَعَاوَتُهُمْ رَاهِنٍ مِنْهُمْ وَمِـرْهَوْنِ

٢٤ رَدَدْتُ بِأَطْلَهُمْ فِي رَأْسِ قَسَائِلِهِمْ حَتَّى يَظْلُوا خِصُوماً ذَا أَفَانِينَ (١١٥)

ومما يلحظ استخدامهم لـ: قَدْ (١١٦)، وربِّ، وواوها بكثرة طاغية (١١٧)، لإفادتها التحقيق والتوكيد والتكثير، وهو معنى يخدم الشعراء في الفخر خاصة، فبتصدير معانيهم بهذه الحروف يصبح المعنى المذكور مثلاً واحداً لأفعال مماثلة كثيرة قام بها الشاعر. و«قد» غالباً ما تسبقها واو الاستئناف أو فاءه وتكون متصلة بلام التوكيد مما يقوي الارتباط ويعضده. وهنا أود أن أبين أن مفهوم «الاستئناف» الناجم عن الفصل- أي العدول عن ربط الجمل بواو العطف- داخله وهم شائع هو أن الكلام المستأنف منقطع إطلاقاً عما قبله.

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الخطأ بقوله «وقد قنع الناس فيه (يعنى باب الفصل) بأن يقولوا إذا رأوا جملة قد ترك فيها العطف: إن الكلام قد استؤنف وقُطِعَ عما قبله، لا تطلب أنفسهم منه زيادة على ذلك، ولقد غفلوا غفلة شديدة» (١١٨) موضحاً أن الجملة المستأنفة قد تكون توكيداً للجملة التي قبلها أو بياناً لها أو بدلاً منها (وهذا يغنيها عن الارتباط بها بالربط اللفظي- واو العطف، استناداً إلى قانون التبعية في التوابع: النعت، وعطف البيان، والتوكيد، والبدل، فهي ترتبط بمتبوعها دون رابط لفظي)، وقد تكون الجملة المستأنفة جواباً عن سؤال يفهم من الجملة السابقة، وقد

تختلف الجملتان: المستأنفة وما قبلها في التركيب، كأن تكون إحداهما خبراً والثانية إنشأً... (١١٩) في جميع هذه الأحوال يتم الفصل بين الجمل بترك واو العطف، لكن هذا لا يعني أن هذه الجمل منقطعة العلاقة أو الصلة فيما بينها، وإلا لكانت جملاً ابتدائية. وبالمثل فإن وجود واو العطف بين جملتين لا مناسبة بينهما، لا يؤدي إلى الربط بينهما «ومن هنا عابوا أبا تمام في قوله:

لا والذي هو عـالم أن النوى صبراً وأن أبا الحسين كريم

وذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك» (١٢٠)، فإذا ما ظهرت واو الاستئناف أو فاؤه في الجملة، فهي فيما أحسب لتعزيز الارتباط المعنوي القائم بالفعل وتقويته برابط لفظي. وإذا كانت حروف العطف- من الروابط الحرفية- واضحة الوظيفة في الربط بين الشرائح الفرعية أو الشرائح الرئيسة، فإن واو رب تقوم بالوظيفة نفسها فهي حرف عطف عند البصريين (١٢١). وهنا ينبغي أن نوسع دائرة الرؤية، فإذا كان النقاد القدامى يحصرون الارتباط بين بيت والبيت الذي يليه حسب، أي على المحور التراصفي، فإنه لا ينبغي أن يفوتنا ملاحظة الارتباط القائم بين الشرائح الرئيسة في القصيدة، أي على المحور التعاقبي استناداً إلى مفهوم الاستئناف الذي يعني حضور الاتصال رغم غياب الرابط اللفظي، أو إلى مفهوم العطف الذي لا يعني بالضرورة أن الجملة لا تعطف إلا على الجملة السابقة لها حسب، فهذا أبسط أنواع العطف وأوضحها، لكن الأكثر تعقيداً وخفاءً هو أن تعتمد «إلى جملتين أو جملة فتعطف بعضاً على بعض، ثم تعطف مجموع هذي على مجموع تلك» (١٢٢)

ففي قصيدة عبدة بن الطبيب (١٢٣) على سبيل المثال، ينتقل عند البيت ٤٥ من (شريحة تشبيه الناقة بالثور الوحشي وصراعه مع القانص وكلابه التي تستغرق الأبيات ٢٤-٤٤) إلى الحديث عن فروسية في (شريحة مكونة من ثلاث حركات تستغرق الأبيات ٤٥-٨١) كالآتي:

#### الحركة الأولى: ٤٥-٥٧

٤٥ وَمَنْهَلٍ آجَنٍ فِي جَمِّهِ بَعْرٌ مَّا تَسُوقُ إِلَيْهِ الرِّيحُ مَجْلُولُ

٤٦ كَأَنَّهُ فِي دَلَاءِ الْقُومِ إِذْ نَهَزُوا حَمٌّ عَلَى وَدَكٍ فِي الْقِدْرِ مَجْمُولُ

٤٧ أَوْرَدْتُهُ الْقَـمَـوْـمَ..... (١٢٤)

إن أهمية واو رب هنا ليس في أنها تربط البيت ٤٤ (الذي يقدم آخر لقطة من مشهد الثور) بالبيت ٤٥ (الذي يتحدث عن المنهل الآجن)، بل في الجملة الاسمية التي تشكلت بعدها. فالجملة المكونة من

المبتدأ (منهل) والخبر (أوردته القوم) هي محور حكاية ورود المنهل التي تتضمنها الشريحة المؤلفة من اثني عشر بيتاً.

#### الحركة الثانية: ٥٧-٦٦

- ٥٧ وعازب جاده الوسمي في صفر  
٥٨ ولم تسمع به صوتاً فيفزعها  
٥٩ كأن أطفال خيطان النعام به  
٦٠ أفزعت منه وحوشاً وهي ساكنة  
٦١ بساهم الوجوه..... (١٢ ٥)
- تسري الذهاب عليه فهو موبول  
أوبد الربد والعين المطافيل  
بهم مخالطه الحفان والحول  
كأنها نعم في الصبح مشلول

والجملة الاسمية التي تشكلت هنا أيضاً بعد واو رب، المكونة من المبتدأ (عازب) والخبر (أفزعت منه وحوشاً) وما يتعلق بها (بساهم الوجه = الحصان) هي محور حكاية ريادة الكلاً على حصان ذي مواصفات جسدية عالية، في شريحة من تسعة أبيات. فالجمل الداخلية، والأسماء المفردة، هي نعوت للمبتدأ (عازب) من جهة أو لساهم الوجه المتعلق بالخبر من جهة أخرى.

#### الحركة الثالثة: ٦٦-٨١

- ٦٦ وقد غدوت وقرن الشمس منفتق  
٦٧ إذ أشرف الديك يدعو بعض أسرته  
٦٨ إلى التجار فأعداني بلدته  
ودونه من سواد الليل تجليل  
لدى الصباح وهم قوم معازيل  
رخو الإزار كصدر السيف مشمول (١٢٦)

جملة (غدوت إلى التجار) تشكل محور حكاية ارتياد مجالس الشراب التي تستغرق ستة عشر بيتاً، وهي وإن كانت مستأنفة، فإن وقوعها بعد (قد) يجعلها قفلاً للنسق المكون من ثلاث جمل أساسية هي:

- ١- ومنهل أوردته القوم (الحركة الأولى/ شريحة فرعية ١٢ بيتاً)
- ٢- وعازب أفزعت منه وحوشاً بساهم الوجه (الحركة الثانية / شريحة فرعية ٩ أبيات)
- ٣- وقد غدوت إلى التجار (الحركة الثالثة/ شريحة فرعية ١٦ بيتاً)

لتكوّن معاً شريحة الفروسية (الشريحة الرئيسة الثالثة والأكبر بين شرائح القصيدة). هذه الشريحة لا ترتبط تراصفيّاً مع شريحة الثور، إذ لا معنى لهذا الارتباط، وإنما تعاقبياً مع شريحة الرحلة على الجسرة السلّوف التي تهدي الرُكّاب (الشريحة الثانية ٨-٤٤) فتدخل في إطار عملية التعديّة أو التسلية التي تنتهي بها (الشريحة الأولى ١-٧ خولة وذكرها). وهكذا فإن تركيب القصيدة على المحور التراصفي الذي يأخذ الشكل:

أ- خولة وذكرها

ب- الرحلة على ناقة

ج- تشبه ثوراً وحشياً

د- ورود منهل آجن

هـ- ريادة الكلا

و- الغدو إلى التجار

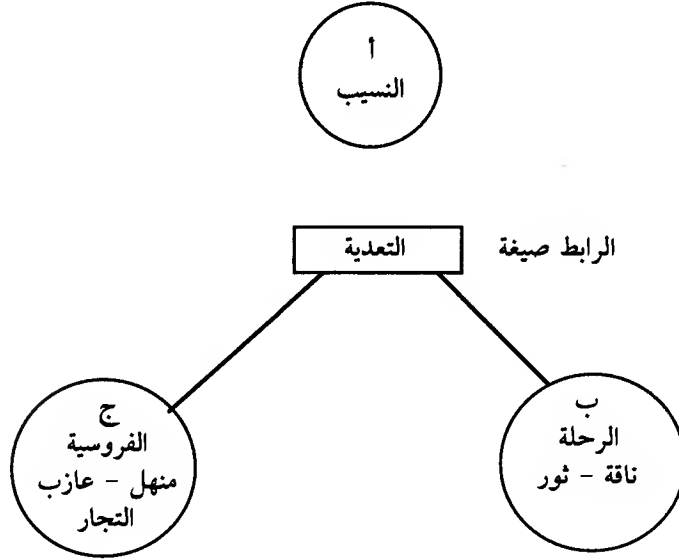
لا يقدم لنا ترابطاً مفهوماً كالذي يقدمه لنا الترابط الجليّ على المحور التعاقبي الذي يأخذ الشكل:

أ- خولة وذكرها

ب- الرحلة على ب ١ ناقة ب ٢ تشبه ثوراً وحشياً

ج- الفروسية (ج ١ ورود المنهل ج ٢ ريادة الكلا ج ٣ الغدو إلى مجالس الشرب)

أو الشكل :



وهذا يعني أن الشريعة الثالثة، شريعة الفروسية ككل، هي شريعة مستأنفة ترتبط بالشريعة الثانية- السابقة لها- ككل، ارتباط الحملة المستأنفة التي تؤكد ما قبلها أو تبينها أو تكون بدلاً منها... دون وجود رابط لفظي بينهما، فالأعمال التي يعدّها الشاعر في الشريعة الثالثة: إيراده القوم إلى الماء، وريادته الكلا، وتردده على مجالس الشراب حيث أقرانه، هي تأكيد لدوره القيادي حيث كان يتقدم الركب هادياً على جسره السلوف، وكل هذا يمنحه الثقة بالنفس والعزاء عن فقد خولة. ونصل إلى النتيجة نفسها إن عدنا هذه الشريعة معطوفة على الشريعة الثانية وللأسباب نفسها. فكأنه قال: فعدها بجسرة... وتعرّز بإيرادك القوم إلى الماء، وريادتك الكلا، وترددك على مجالس الشرب حيث يلتقي السادة من أقرانك.

رابعاً- روابط تركيبية: وهي الأهم والأكثر جذرية في تماسك شرائح القصيدة ضمن بنيتها الكلية، لأنها تراكيبي/ جُمَل في أساسها، وتتصف بصفة عامة مشتركة جعلتها صالحة لأداء وظيفتها هي أن الرابط نفسه مركّب من جزأين. وقد استثمر الشعراء هذه الخصيصة البنيوية حيث جعلوا الجزء الأول من التركيب في نهاية الشريعة المراد الانتقال منها، والجزء الثاني من التركيب في بداية الشريعة المراد الانتقال إليها (١٢٧)، فيأتي الربط محكماً بطريقة تلقائية، فضلاً عن التنويعات الإبداعية التي

أدخلوها هم سواء على الرابط التركيبي الأساسي نفسه بما يحتمله ضمن قواعد اللغة، أم باستخدام أكثر من رابط معاً.

١- الشرط: المعروف أن التركيب الشرطي يتكون من أداة الشرط، وجملة الشرط، وجواب الشرط. هذا في أبسط حالاته، لكن الشعراء كثيراً ما طوّروه بإدخال جملة أو أكثر، معطوفة على جملة الشرط أو على جوابه أو عليهما معاً، مستخدمين أدوات شرطية متنوعة:

#### ١- إذا:

يقول شبيب بن البرصاء رابطاً بين (شريحة النسب ١-٧) و(شريحة الناقة ١٠-١٣):

- ٧ إذا احتلت الرنقاء هنداً مقيمةً وقد حان مني من دمشق بروجُ  
٨ وبُدلت أرض الشَّيخ منها وبُدلت تلاع المطالي سَخْبَرٌ ووشيجُ  
٩ وأعرض من حوران والقنْ دونها تلالٌ وخَلَّات لهنَّ أججيجُ  
١٠ فلا وصلَ إلا أنْ تُقربَ بيننا قلائصُ..... (١٢٨)

ب- إن: يقول المرار بن منقذ رابطاً بين (شريحة النسب ١-٣) و(شريحة الفخر الشخصي ٣-٥٢):

- ٣ إن تَرَي شيباً فإني ماجد ذو بلاء حسنٍ غيرُ غميرٍ  
٤ ما أنا اليومَ على شيءٍ مضى يابنةُ القومِ تولى بحسْرِ (١٢٩)  
ويقول عبد الله بن سلمة الغامدي متقللاً من (النسب ١-٦) إلى (الفخر ٦-١٠):

- ٦ فإنْ أَكْبَرَ فإني في لداتي وعَصْرُ جُنُوبٍ مُقْتَبِلٌ قَشِيبُ  
٧ وإنْ أَكْبَرَ فلا بأطيرِ إصْرٍ يفارقُ عاتقي ذَكَرَ خَشِيبُ (١٣٠)

وقد تلحقها (ما) الزائدة فتصبح إمّا، كما في قول ربيعة بن مقروم رابطاً بين (النسب ١-٢) و(الفخر ٤-٨):

- ٣ فإِمْأَ أَمْسٍ قَدْ رَاجَعْتُ حِلْمِي      وَلاَحَ عَلَيَّ مِنْ شَيْبٍ قِنَاعُ  
٤ فَقَدْ أَصِلَ الْخَلِيلَ وَإِنْ نَأْنِي      وَغِبُّ عِدَاوَتِي كَلًّا جُدَاعُ  
٥ وَأَحْفَظُ بِالْمَغِيبَةِ أَمْرَ قَوْمِي      فَلَا يَسْدِي لَدَيَّ وَلَا يُضَاعُ  
٦ وَيَسْعِدُ بِي الضَّرِيكَ إِذَا اعْتَرَانِي      وَيَكْرَهُ جَانِبِي الْبَطْلُ الشَّجَاعُ (١٣١)

ولعلَّ مما له دلالة على أنَّ التراكيب المرصودة هي تخلصات مقصودة من خلال تواتر ورودها عند المفصل، وليس مجرد تراكيب نحوية تحتملها قواعد الأداء اللغوي، ما جاء في المفضليات حول روايتين مختلفتين لقصيدة ذي الإصبع العدوانى (١٣٢). الأولى وهي المفضلية رقم ٣١ رواها الأنباري عن أبي عكرمة عامر بن عمران بن زياد الضبي، وهي مكونة من ١٨ بيتاً فقط ومطلعها:

لي ابنُ عَمٍّ على ما كان من خُلُقٍ      مختلفانِ فأقلبه ويقليني

والثانية هي المفضلية التي تلوها مباشرة وتحمل الرقم نفسه، أخذها الأنباري عن أبيه عن أحمد بن عبيد (١٣٣)، وهي مكونة من ٣٦ بيتاً ومطلعها:

- ١ يا مَنْ لِقَلْبٍ شَدِيدِ الْهَمِّ مُحْزُونٍ      أَمْسَى تَذَكَّرَ رِيًّا أُمَّ هَارُونِ  
٢ أَمْسَى تَذَكَّرَهَا مِنْ بَعْدِ مَا شَحَطَتْ      وَالْدَهْرُ ذُو غُلْظَةٍ حَسِيناً وَذُولَيْنِ  
٣ فَإِنْ يَكُنْ حُبُّهَا أَمْسَى لَنَا شَجَنًا      وَأَصْبَحَ الْوَأْيُ مِنْهَا لَا يُوَاتِينِي  
٤ فَقَدْ غَنَيْنَا وَشَمِلَ الدَّهْرُ يَجْمَعُنَا      أَطِيعُ رِيًّا وَرِيًّا لَا تَعَاصِينِي  
٥ تَرْمِي الْوَشَاةَ فَلَا تَخْطِي مَقَاتِلَهُمْ      بِصَادِقٍ مِنْ صَفَاءِ الْوَدِّ مَكْنُونِ  
٦ وَلِي ابْنُ عَمٍّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ خُلُقٍ..... (١٣٤)

أي بمقدمة نسيب تنتهي بتركيب شرطي، ثم بتدرج رائق بكلام حازم (في البيت ٥) بعد جواب الشرط (ذكر الوشاة)، عند المفصل إياه، تمهيداً للهجوم الوشيك على ابن العم.

وقد يقترن جواب الشرط بتركيب «يا رَبُّ كَذَا» كما في قول امرئ القيس منتقلاً من (الطلل ٤-١) إلى (الفخر ٧-١٢):

٤ فإن أُمسٍ مكروباً فيا ربُّ بهمةٍ كَشَفْتُ إذا ما اسودَّ وجهُ الجبان (١٣٥)

ج - مَنْ: يقول المزدَّ أخو الشماخ رابطاً بين (الغزل ١-١١) و(الفخر ١٣ فصاعداً)  
١٢ فَمَنْ يَكُ معزالَ اليدين مكانهُ إذا كَشَرْتُ عن نابها الحربُ خاملُ  
١٣ فقد علمتُ فتیانَ ذِيانٍ أني أني أنا الفارسُ الحامي الذِّمارَ المُقاتِلُ (١٣٦)

٢- الاستفهام: بالهمزة، ويشير ما بعدها إلى الغرض السابق، وما بعد أم يشير إلى الغرض المنتقل إليه، كقول لبيد في المعلقة منتقلاً من (تشبيه ناقته بالأتان الوحشية ٢٥-٣٦) إلى (تشبيهها بالبقرة الوحشية ٣٦-٤٤):

٣٦ أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ خذلت وهادي الصَّوارِ قوامها (١٣٧)

أما الاستفهام بـ (هل) فيتضمن الإشارة إلى الغرض السابق أولاً ثم الغرض الثاني في تركيب «صيغي». يقول حاجب بن حبيب الأسدي منتقلاً من (النسيب ١-٢) إلى الناقة (٣-٩):

٣ هل أبْلَغْنُها بمثلِ الفحلِ ناجيةٍ عَنسٍ عُدافرةٍ بالرحلِ مِذْعانٍ (١٣٨)

وعلقمة بن عبدة منتقلاً من (النسيب والظعن ١-١٣) إلى (الناقة ١٤-١٧):

١٤ هل تُلْحَقْتِي بأخرى الحيِّ إذ شحطوا جُلْدِيَّةٌ كأنانِ الضُّحْلِ عُلْكُومُ (١٣٩)

٣- النداء: تختفي ياء النداء قبل «خليلي» للانتقال نحو مراقبة الظَّعن، أو لمطالبتهما بالإلمام بديار الحبيبة مثلاً (١٤٠) وكذلك الصاحبُ والحبيبة، فالغالب فيهما النداء بالهمزة. يقول امرؤ القيس منتقلاً من (الفروسيَّة ٥٢-٦٩) إلى (السيل ٧٠ حتى نهاية المعلقة):

٧٠ أصاحِ ترى برقاً أريك وميضَه كلمعِ اليدين في حبيِّ مُكَلَّلٍ (١٤١)

لكن هذا النداء يلفت الانتباه عندما يواجه المنادي بجملة استفهامية «صيغية» تركيبها: ما يدريك أن ربُّ... (فعلتُ؟) يقول الحادرة أولاً في انتقاله (من النسيب ١-٨) إلى (الفخر القبلي ٩-١٥):

٩ أَسْمِيَّ وَيَحْكُ هل سَمِعْتَ بِغَدْرَةٍ رُفَعِ اللِّوَاءُ لنا بها في مَجْمَعٍ (١٤٢)

ثم يكرر منتقلاً إلى (الفخر الشخصي ١٧-٣١):



١٦ فَسُمِّيَ مَا يُذْرِكُ أَنْ رَبَّ فَثِيَّةٍ مُتَرَعٍ      باكرتُ لَذَنَّهُمْ بأدكنَ مُتَرَعٍ (١٤٣)

ويقول ثعلبة بن صعيبر منتقلاً من (الناقة ٦-١٤) إلى (الفخر الشخصي ١٥ فصاعداً):

١٥ أَسُمِّيَ مَا يُذْرِكُ أَنْ رَبَّ فَثِيَّةٍ      بيض الوجوه ذوي ندىً ومآثر

١٦ حَسَنِي الْفُكَاهَةِ لَا تَذَمُّ لِحَامَهُمْ      سَبَطِي الْأَكْفَ فِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ

١٧ بَاكَرْتُهُمْ بِسِبَاءِ جَوْنِ ذَارِعٍ..... (١٤٤)

وتتغير أسماء من يوجه إليهن النداء لكن التركيب يبقى، كما في قول المرقش الأكبر منتقلاً من (النسيب ١-٥) إلى (الفخر ٥-١١):

٥ يَا خَوْلَ مَا يُذْرِكُ رَبَّتَ حُرَّةٍ      خَوْدِ كَرِيمَةٍ حَبِيْهَا وَنِسَائِهَا

٦ قَدِ بَتُّ مَالِكِهَا وَشَارِبَ رِيَّةٍ      قبل الصباح كَرِيمَةٍ بِسَبَائِهَا (١٤٥)

وثمة «صيغة» نداء هي «أجدك» تصلح لنداء المؤنث والمذكر بتغيير حركة الكاف كسراً وفتحاً، كما في قول المثقّب العبديّ منتقلاً من (النسيب ١-٤) إلى (الرحلة ٦-١٣):

٤ أَجِدْكَ مَا يُذْرِكُ أَنْ رَبَّ بَلْدَةٍ      إذا الشَّمْسُ فِي الْأَيَّامِ طَالَ رَكْوُدُهَا

٥ وَصَاحَتْ صَوَادِيحُ النَّهَارِ وَأَعْرَضْتُ      لَوَامِعٍ يُطَوِّى رِيْطُهَا وَيُرْوِدُهَا

٦ قَطَعْتُ بِفَتْلَاءِ الْيَدَيْنِ ذَرِيْعَةً..... (١٤٦)

٤- الْقَسَمُ: مهما كان المُقْسَمُ به، فإنَّ جواب القسم يكون مَدْخِلاً للكلام الذي سينتقل الشاعر إليه، يقول زهير في المعلقة منتقلاً من (الظعن ٧-١٥) إلى (المدح ١٦-٢٢):

١٦ فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      رَجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قَرِيْشٍ وَجُرْهُمُ

١٧ يَمِينًا لَنَعْمَ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا      على كلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ (١٤٧)

ولم يذكر اسميهما، ويتنقل النابغة من (تشبيه الناقة بالحمار الوحشي ٦-١٠) إلى (الثناء

١٣-٣٠):

١١ وَرَبُّ بَنِي الْبَرَشَاءِ دُفِلَ وَقَنِيْسُهَا      وَشَيْبَانٌ حَيْثُ اسْتَبَهَكْنَهَا الْمَنَاهِلُ

- ١٢ لقد عالني ما سرّها وتقطّعتْ  
لِرَوْعَاتِهَا مِنِّي القُوى والوسائلُ  
١٣ فلا يهنئ الأعداءُ مضرّعُ ملكهم

وفي قصيدة أخرى، وبعد التمهيد بذكر الهموم، ينتقل بالقسم (إلى الاعتذار الممزوج بالمدح ٣٣-٤٨).

قائلاً:

- ٣٣ حَلَفْتُ بِمَا تُسَاقُ لَهُ الهُدَايا  
٣٤ وَرَبِّ الرَاقِصَاتِ بِكُلِّ سَهَبٍ  
٣٥ لَوْ اخْتَنَانَتْكَ مِنِّي ذَاتُ خَمْسٍ  
علي التَّأوِيبِ يَعْصِمُهَا الدَّرِينُ  
بِشُعْثِ القُومِ مَوْعِدُهَا الحُجُونُ  
يُمِينِي لَمْ تُصَاحِبْنِي اليَمِينُ (١٤٩)

ويبدو أن تعبير "الراقصات" هذا قد راق لغيره من الشعراء إذ نجده عند الخطيئة متخلصاً من (المدح ١-٦) إلى (المدح ٧-١٢) بقوله:

- ٧ لَعَمْرُ الرَاقِصَاتِ بِكُلِّ فَجٍّ  
٨ لَقَدْ شَدَّتْ حَبَائِلُ آلِ لَآيٍ  
من الرُّكْبَانِ مَوْعِدُهَا مَنَاهَا  
حِبَالِي بَعْدُهَا رَثْتُ فَوَاهَا (١٥٠)

وبالمثل عند الفرزدق منتقلاً من (النسيب ١-٤) إلى (المدح ٥-٣١):

- ٥ حَلَفْتُ بِأَيْدِي الرَاقِصَاتِ إِلَى مِنِي  
٦ لَتَطْلِعَنَّ مِنِّي بِلَالاً قَصِيْدَةً  
تَجَرَّرَ فِي الأَرْسَاغِ مِنْهَا نَعَالُهَا  
طَوِيلَ بَأَفْوَاهِ الرُّجَالِ ارْتَجَالُهَا (١٥١)

نظرة من الداخل:

هل تكفي ملاحظة مواضع التخلص من الخارج للحكم بأن الشاعر قد خرج من معنى إلى آخر- يفترض منظرو التخلص أنهما متباينان- فضلاً عن القول إنه أحسن في ذلك أم أساء؟ لا.

الشاعر يقوم عند مفاصل في قصيدته باستخدام روابط معينة يمكن تحديدها، لكن ذلك لا يعني حتماً أنه ينتقل بين أغراض متباينة، كما لا يعني بالضرورة أنها متشابهة. لمعرفة ما يجري لا بد من تحليل القصيدة، والإصغاء لمنطقها، وسبر بنيتها من الداخل. ولما كان البحث غير معني- في هذا المقام- بالتحليل النهائي والمنتكامل، وإنما بهدف تسليط الضوء على مسائل متصلة بالتخلص لم يبحثها حتى الآن، فإنني سأتناول قصيدتين من الشعر القديم وأقف عندهما وقفة قصيرة.

أما القصيدة الأولى فهي لخفاف بن نُدْبَة، وهذا نصّها: (١٥٢)

- ١ ألا طَرَقَتْ أَسْمَاءُ فِي غَيْرِ مَطَرٍ
  - ٢ سَـرَرْتُ كُلَّ وَادٍ دُونَ رَهْوَةٍ دَافِعٍ
  - ٣ تَجَاوَزْتَ الْأَعْرَاضَ حَتَّى تَوَسَّنْتَ
  - ٤ بِغُرِّ الثَّنَائِيَا خَيْفَ الظَّلَمِ نَبْتَهُ
  - ٥ وَلَمْ أَرَهَا إِلَّا تَعْلَةً سَاعَةً
  - ٦ وَحَيْثُ الْجَمِيعُ الْحَاسِبُونَ بَرَائِيسَ
  - ٧ بَوَجٍّ وَمَا بِالْيِ بَوَجٍّ وَبِالْهَاسِ
  - ٨ وَأَبْدَى شُهُورِ الْحَيِّ مِنْهَا مُحَاسِنًا
  - ٩ فَلِإِذَا تَرَيْنِي أَقْصَرَ الْيَوْمَ بِاطْلَمِي
  - ١٠ وَزَايَلْنِي رَيْقُ الشَّبَابِ وَظِلُّهُ
  - ١١ فَعَثْرَةٍ مَوْلَى قَدْ نَعَشْتُ وَأُسْرَةٍ
  - ١٢ وَحِرَّةٍ صَادَ قَدْ نَضَخْتُ بُشْرَتَهُ
  - ١٣ وَنَهَبٍ كَجُمَاعِ الثُّرَيَّا حَوَيْتُهُ
  - ١٤ وَمَعَشُوقَةٍ طَلَّقَتْهَا بِمُرْشَةٍ
  - ١٥ فَبَاتَتْ سَلِيبًا مِنْ أَنْاسٍ تُحِبُّهُمْ
  - ١٦ وَخَلِيلٍ تَعَادَى لَا هَوَادَةَ بَيْنَهَا
  - ١٧ طَوِيلٍ عُظَامٍ غَيْرِ خَافٍ نَمَى بِهِ
  - ١٨ بَصِيرٍ بِأَطْرَافِ الْحِدَابِ مُقْلَصٍ
  - ١٩ إِذَا مَا اسْتَحَمَّتْ أَرْضُهُ مِنْ سَمَائِهِ
  - ٢٠ وَمَدَّ الشَّمَالَ طَعْنُهُ فِي عِنَانِهِ
  - ٢١ مِنَ الْكَائِمَاتِ الرَّبُّو تَمْنَعُ مُقَدِّمًا
- وَأَنْتَى إِذَا حَلَّتْ بِنَجْجَرَانَ نَلْتَقِي  
وَجِلْدَانِ أَوْ كَرَمٍ بِلَيْيَةِ مُحْدِقِ  
وِسَادِي بِيَابِ دُونَ جِلْدَانِ مُغْلَقِ  
وُسْنَةٍ رِئِمَ بِالْجُنَيْنَةِ مَسْـوُونِقِ  
عَلَى سَاجِرٍ أَوْ نَظَرَةٍ بِالشَّرْقِ  
وَكَانَ الْمُحَاقُ مَوْعِدًا لِلتَّفَرُّقِ  
وَمَنْ يَلْقَى يَوْمًا جِدَّةَ الْحُبِّ يُخْلِقِ  
وَوَجْهًا مَتَى يَخْلِلُ لَهُ الطَّيْبُ يُشْرِقِ  
وَلَا حَ بِيَاضِ الشَّيْبِ فِي كُلِّ مَفْـرَقِ  
وَبُدِّلْتُ مِنْهُ سَحَقُ آخِرِ مُخْلِقِ  
كَـرَامٍ وَأَبْطَالٍ لَدَى كُلِّ مَـلَاقِ  
وَقَدْ دُمَّ قَلْبِي لَيْلُ آخِرِ مَطَرِ  
غِشَاشًا بِمُخْتَاتِ الْقَوَائِمِ خَيْفَقِ  
لَهَا سَنَنْ كَالْأَتَحْمِي الْمُخْرَقِ  
كَئِيبًا، وَلَوْ لَا طَعَنْتِي لَمْ تُطْلَقِ  
شَهِدَتْ بِمَدْلُوكِ الْمَعَاقِمِ مُحْنِقِ  
سَلِيمِ الشَّظَا فِي مُكْرِبَاتِ الْمُطَبَّقِ  
نَبِيلِ يُسَاوَى بِالْأَطْرَافِ الْمُرَوَّقِ  
جَرَى وَهُوَ مَوْدُوعٌ وَوَاعِدُ مَصْدَقِ  
وَبَاعَ كَبَبُوعِ الشَّادِنِ الْمُتَطَلَّقِ  
سَبُوقًا إِلَى الْغَايَاتِ غَيْرِ مُسَبِّقِ

- ٢٢ وَعَنْهُ جَوَادٌ لَا يَبَاعُ جَنِينُهَا  
 ٢٣ وَمَرْقَبَةٌ طَيَّرَتْ عَنْهَا حَمَامَهَا  
 ٢٤ تَبَيْتُ عِنَاقُ الطَّيْرِ فِي رَقَبَاتِهَا  
 ٢٥ رِبَاتٌ، وَحُرْجُوجٌ جَهْدَتْ رَوَاحَهَا  
 ٢٦ تَبَيْتُ إِلَى عِدِّ تَقَادَمَ عَهْدُهُ  
 ٢٧ كَأَنَّ مَحَافِيرَ السَّبَاعِ حِيَاضُهُ  
 ٢٨ مُعَرَّسٌ رَكْبٌ قَافِلِينَ بِصِرَّةٍ  
 ٢٩ قَدَحَ ذَا وَلَكِنْ هَلْ تَرَى ضَمُوءَ بَارِقِ  
 ٣٠ عَلَا الْأَكْمَ مِنْهُ وَابِلٌ بَعْدَ وَابِلٍ  
 ٣١ يَجْرُ بِأَكْنَافِ الْبَحَارِ إِلَى الْمَلَأِ  
 ٣٢ إِذَا قَلَّتْ تَزْهَاهُ الرِّيَّاحُ دَنَا لَهُ  
 ٣٣ كَانَ الْحُدَادَةُ وَالْمَشَايِعَ وَسَطُهُ  
 ٣٤ أَسَالَ شَقًّا يَغْلُو الْعِضَاهُ غُثَاؤُهُ  
 ٣٥ فَجَادَ شَرُورًا فَالْسُّتَارَ فَأَصْبَحَتْ  
 ٣٦ كَأَنَّ الضُّبَابَ بِالصَّحَارَى عَشِيَّةً  
 ٣٧ لَهُ حَدَبٌ يَسْتَخْرِجُ الذُّئْبَ كَارِهَاً  
 ٣٨ يَشُقُّ الْحَدَابَ بِالصَّحَارَى وَيَنْتَحِي
- بِمَنْسُوبَةٍ أَعْرَاقُهُ غَيْرِ مُحَقِّقٍ  
 نَعَامَتُهَا مِنْهَا بِضَاحٍ مُزَلِّقٍ  
 كَطَرَةٍ بَيْتِ الْفَسَارِيِّ الْمَعْلَقِ  
 عَلَى لَأَحَبِّ مِثْلِ الْحَصِيرِ الْمُشَقِّقِ  
 بِحَرٍّ، تَقَى حَرَّ النَّهَارِ بِغَلْفَقِ  
 لَتَعْرِيسِهَا جَنْبَ الْإِزَاءِ الْمَزَقِ  
 صِرَادٍ إِذَا مَا نَارُهُمْ لَمْ تُحَرِّقِ  
 بُضْيَاءُ حَبِيأً فِي ذُرَى مُتَالِقِ  
 فَقَدْ أُرْهِقَتْ قَبِيعَانُهُ كُلُّ مُرْهِقِ  
 رَبَاباً لَهُ، مِثْلُ النِّعَامِ الْمَعْلَقِ  
 رَبَابٌ لَهُ، مِثْلُ النِّعَامِ الْمَوْسَقِ  
 وَعُودًا مَطَافِيلاً بِأَمْعَزِ مُشْرِقِ  
 يُصَفِّقُ فِي قَبِيعَانِهَا كُلِّ مَصْفَقِ  
 يَمْعَارُ لَهُ وَالْوَادِيَانِ بِمَوْدِقِ  
 رَجَالٍ دَعَاها مَسْتَضِيفٌ لِمَوْسِقِ  
 يُمِرُّ غُثَاءً تَحْتَ غَارٍ مُطْلَقِ  
 فِرَاحَ الْعُقَابِ بِالْحِقَاءِ الْمُحَلَّقِ

أول ما نلاحظه أن القصيدة تستخدم صيغة "فدح ذا" في البيت ٢٩ مخالفةً الموضع المعهود المقرر من قبل نقادنا القدماء، بعد النسب، أو «المقدمة» عموماً، فهي تضمها في الخاتمة، وفي قصيدة تخلو من المدح!

أما الموضوع المعهود للتخلص فتستخدم فيه التركيب الشرطي:

- ٩ فإِذَا تَرْنِي أَقْصِرَ الْيَوْمَ بِاطْلِي      ولاح بيباض الشيب في كل مَفْروق  
١٠ وزايلني ريقُ الشَّبَابِ وظِلُّهُ      وَبَدَلْتُ مِنْهُ سَحَقَ آخِرِ مُخْلِقِ  
١١ فَمَعْنَرَةِ مَوْلَى قَدْ نَعَشْتُ.....

والشريحة التي تأتي «فدع ذا» في أولها، غريبة- ظاهرياً- في القصيدة، فما علاقة «السيل» بما قبله؟! لكن الغريب أكثر هو أن الشاعر وفقاً لمنطوق «الصيغة» يطلب الإعراض عن كل ما ذكره قبلها، ورؤية ما هو آت!

تتكون القصيدة من ثلاث شرائح:

١- شريحة أسماء

٢- شريحة الفخر الشخصي

٣- شريحة السيل

في الشريحة الأولى بطرقه طيف أسماء في غير مطروق (= ولّى الزمان الملائم للطروق) بحضوره الباهر، وحيويته المتدفقه. سرت كلّ واد، تخللت كل المواقع، تجاوزت الأعراض... هذا الطيف الذي يزحف على وجه الأرض مخترقاً كل شيء أشبه بالضباب، أو بالسيل العرم الذي يجتاح كل ما يعترض طريقه... (هل قلت: السيل؟) حتى توسنت وساده. وهنا تحدث مفارقة، فبدلاً من أن يحدثنا عما يمكن أن يكون قد وقع وراء الباب المغلق دون جلدان- كما في قصيدة ابن الرقيات الآتية- يصف أسماء في بيت واحد، ثم يأتي بأربعة أبيات كأنها مقاطع- غير مكتملة- من قصة طويلة. كانت ساعة، بل نظرة في لقاء عابر، ثم القى «المحاق» ظلّه الأسود علامة على الفراق! ويختم الكلام بحكمة «ومن يلق يوماً جدة الحب يُخلّق!» إنه يتحدث عن أشياء بعيدة عن «خصوصية اللقاء» بما يشي أنه يهرب منه! يتضح ذلك من خطابه الواضح الصريح الذي يواجهها به في الشريحة الثانية، بما يفسر موقفه.

في الشريحة الثانية يخاطب أسماء كأنها تقف أمامه (لماذا أشرق وجهها إذن؟ لقد انتهت فترة الإحرام، وأصبح الطيب حلالاً لها... يا لها من كناية!!) وهنا يأتي الرد حاسماً حزناً: لقد كفّ باطله! وهذا الرد لا يأتي في سياق الاعتذار عن «تقصير»، بل عن «قصور» لا حول له فيه!

ذهبت حُلَّةُ الشباب وحيويته ونضارته، وحلَّ الشيب بحلته الخلقة البالية، وهذا كله لا يأتي في سياق الاستسلام والاستكانة للحاضر المرّ، بل مرتبطاً بزمان شرطي يجري طيه سريعاً لإبراز أفعال قام بها في الماضي بما يجعلها فخراً، تعبر بمجموعها، لا عن سجايا خُلُقِيَّة (كما في البيت ١١) وإنما عن صفات «خُلُقِيَّة» مناطها القوة والقدرة الجسدية (الآيات ١٢-١٦)، وهو يبدأ بسردها كرشق المطر بعد فاء «رُبَّ»، بما يجعل كلَّ فعل منها متكرر الحدوث ضمناً وهي:

١-أقلتُ عثرة مولى، وأسرَّ كرام، وأنقذتُ ابطلاً من مآزقهم.

٢-رويت ظمآنًا بشربة (وهنا تحديداً يذكر جملة يبدو ظاهرياً أن لا علاقة لها بالموقف «وقد ذمَّ قبلي ليل آخر مطرق»؟)

لا سبيل لمعرفة من «هو» الذي ذمَّ ليله... لكن السؤال الأهم: لماذا كان ذلك الشخص مُطَرِّقاً في الليل حتى أصبح ليله ذميماً! وما علاقة هذا الإطراق بالفعل المضاد/القدرة على نضح الماء... وإرواء الصادي... في الليل؟!)

٣-وحويتُ نهباً كالثرى وتحتي فرس سريعة العدو.

٤-وشاركتُ في الغارات بحصان (يصفه بـ ٧ آيات. وهنا يجري تضخيم صورة الحصان بحيث يغدو نموذجاً للقوة الجسدية / ذاتاً أخرى للفارس الذي يعتليه، وارتباط الحصان بالقوة معروف).

٥-وكنتُ أتولى الرقابة في أعالي الجبال التي لا تبلغها إلا جوارح الطيور.

٦-وكنتُ أرهق في أسفاري ناقة ضخمة تأوي إلى بئر قديمة نضب ماؤها (وبقيت الطحالب علامة عليه)، كأن الحُفَر التي تركتها السباع العطشى حول البئر (في بحثها المحموم عن الماء) حفرُ ركب-مرٍّ من هنا- في ليلة باردة، عمل هذه الحُفَر مواقد لنار يتدفأ عليها، لكن نارهم لم تشتعل! وهذا تشبيه نادر مؤداه: فقدان الماء = فقدان النار!

عند هذا المفصل تظهر الصيغة «فدع ذا»، ويتنقل الشاعر إلى معنى آخر لا علاقة له - ظاهرياً - بما قبله، ولكن بقليل من التأمل نجد أن الشاعر لا يترك غرضه السابق إلى غرض جديد، وإنما يعن في الاشتباك بموضوعه والتوغل فيه، وتصعيد المسألة إلى ذورتها! في محاولة للسمو، لتجاوز الواقع الراهن، البائس الحزين، فالماضي بكل انجازاته لا يغير من الحاضر شيئاً، لقد ذهب «الماء» إلى غير رجعة، لم تعد المواقد تشتعل، ولا سبيل إلى خلقه، إلا باستشرافه في «معادل موضوعي» حقيقي، ممكن ومتجدد الآن، في الطبيعة... في السيل تحديداً:

فدع ذا ولكن هل ترى ضَوْءَ بارقٍ يضيءُ حَبِيْباً في ذرى متألّق؟  
ولأن الشاعر لا يقوم بعملية وصف تقليدية، لا يقع على السيل جارياً في الصحراء، فتسقط عيناه عليه سقوطاً، بل «يُخلّقه» خلقاً، في تسلسل أشبه بعمليات «التكوين» البدئية! هناك، في الذرى، حيث يتلاقح البرق والسحب، فيتولد (الماء الدافق) لينهمر فوق الأكمم والقيعان، تغذيه الرياح المندفعة بأكناف البحار، تتقاطر خبياً كأنها قوافل من العوذ المطافيل... وهكذا يندفع السيل ليملاً الوديان، يصفق في قيعانها، هادراً، جارفاً، يشق حداب الصحارى... في حركة مندفة... ولا نهائية، أشبه بالنهاية المفتوحة للرواية (١٥٣).

أما القصيدة الثانية فهي لعبيد الله بن قيس الرقيّات (١٥٤) يقول فيها:

- |    |                                  |                                 |
|----|----------------------------------|---------------------------------|
| ١  | أَلَا هَزَأْتُ بِنَا قُرَشِيَّةً | يَهْتَزُّ مُوَكِّبُهَا          |
| ٢  | رَأَتْ بِي شَيْبَةً فِي          | الرَّأْسِ مَنَى مَا أَعْيَبُهَا |
| ٣  | فَقَالَتْ أَبْنُ قَيْسٍ ذَا؟     | وَعَبِيرُ الشَّيْبِ يُعْجِبُهَا |
| ٤  | رَأْتَنِي قَدْ مَضَى مِنِّي      | وَعَضَّاتُ صَوَاحِبُهَا         |
| ٥  | وَمِثْلِكَ قَدْ لَهَوْتُ بِهَا   | تَمَامُ الْحُسْنِ أَعْيَبُهَا   |
| ٦  | لَهَا بَعْلٌ غَيُورٌ قَا         | عَدَّ بِالْبَابِ يَحْجُبُهَا    |
| ٧  | يَرَانِي هَكَذَا أَمْ شِي        | فِيُوعِدُهَا وَيَضْرِبُهَا      |
| ٨  | ظَلَلْتُ عَلَى نَمَارِقِهَا      | أَفْدِيَهَا وَأَخْلُبُهَا       |
| ٩  | أَحَدْتُهَا فَتُؤْمِنُ لِي       | فَأُضْذِقُهَا وَأَكْذِبُهَا     |
| ١٠ | فَدَعُ هَذَا وَلَكِنْ حَا        | جَةً قَدْ كُنْتُ أَطْلُبُهَا    |
| ١١ | إِلَى أُمِّ الْبَنِينَ مَسْتَى   | يُقَرِّبُهَا مُقَرِّبُهَا       |
| ١٢ | أَتَتْنِي فِي الْمَنَامِ فَقُلْ  | هَذَا حِينَ أَعْقَبُهَا         |
| ١٣ | فَلَمَّا أَنْ فَرِحْتُ بِهَا     | وَمَالَ عَلَى أَعْذِبُهَا       |
| ١٤ | شَرِبْتُ بِرِيقِهَا حَتَّى       | نَهَلْتُ وَبِتُ أَشْرِبُهَا     |

- ١٥ وَبِتْ ضَجِيمَهَا جَذَلَا  
١٦ وَأَضْحَكُهَا وَأَبْكِيهَا  
١٧ أَعَالِجُهَا فَتَضْرَعَنِي  
١٨ فَكَانَتْ لَيْلَةً فِي النَّوْ  
١٩ فَـأَيَقُظْنَا مُنَادٍ فِي  
٢٠ فَكَانَ الطَّيْفُ مِنْ جَنِيٍّ  
٢١ يُورُقُّنَا إِذَا نَمْنَا  
٢٢ لَمْصَعْبُ عِنْدَ جَدِّ الْقَوِ  
٢٣ وَأَمْضَاهَا بِالْوِي  
٢٤ إِذَا خَرَجْتُ بِرَابِيَةٍ  
٢٥ بِنَضْرٍ إِلَهُ يَعْلُوها  
٢٦ وَيَذْكِيها بِكَفِّيهِ
- نَ تَعَجِبُنِي وَأَعْجِبُهَا  
وَالْبُسُهَا وَأَسْلُبُهَا  
فَأَرْضِيها وَأَغْضِبُهَا  
مَ نَسْمُرُها وَنَلْعِبُهَا  
صَلَاةِ الصَّبْحِ يَرْقُبُهَا  
لَمْ يُدْرَمَ مَذْهَبُهَا  
وَيَبْعُدُ عَنْكَ مَسْرَبُهَا  
لِ أَكْثَرُها وَأَطْيَبُهَا  
يَسُدُّ الْفَجَّ مِيقَنَبُهَا  
سَرَايَاها وَمَوْكِبُهَا  
وَيَعْرِيهَا وَيَغْلِبُهَا  
إِذَا مَا لَحَ كَوْكِبُهَا

هذه القصيدة، قصيدة مدح في مصعب بن الزبير مكونة من شريحتين: الأولى ١-٢١ غزل، والثانية ٢٢-٢٦ مدح! ووفق تعميم نقادنا القدامى يفترض أن تأتي فيها صيغة «فدح هذا» قبل المدح مباشرة، أي بين الغزل والمدح. لكن الملاحظ أنها جاءت وسط شريحة الغزل؟ وتم الانتقال إلى المدح بغير ما رابطة تم رصدها حتى الآن، بلام الابتداء!

لو تأملنا الشريحة الأولى، وهي شريحة الغزل لوجدناها مقسمة من الداخل إلى ثلاث حلقات، الأولى: (الآيات ١-٤) يتغزل فيها بقرشية «يهتز موكبها» وهي تهزأ به لما تراه في رأسه من شيب، وهي تعرفه، لكنها لا تعبأ به وتمضي، فيرد عليها مباهياً في الحلقة الثانية (الآيات ٥-٩) بأن: رَبِّ- أخرى مثلها، تامة الحسن، قد لها بها رغم وجود بعلمها الغيور بالباب!

لقد استطاع الشاعر المخاتل رغم الحجاب المضروب عليها، ورغم العقاب الذي أوقعه عليها زوجها، أن يصل إلى غمارها!



وإذ تأتي الصيغة «فدح هذا»، نظن أن الشاعر سينتقل إلى غرض جديد، لكن المفاجأة أنه لا يفعل ذلك، بل يبدأ في (الابيات ١٠-٢١) حلقة ثالثة من الغزل تعادل من حيث عدد الابيات الحلقتين الأولى والثانية معاً! إنه يمعن في الغزل ويصعده هذه المرة ليتغزل بـ «أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان، فهي زوجة الوليد بن عبد الملك» (١٥٥) وعمها عبد الملك بن مروان وشقيقها الخليفة عمر بن عبد العزيز، أي إنها سليله البيت الأموي الحاكم!

ولئن كانت الحلقة الثالثة من الغزل أطولها وأكثرها تفصيلاً وإثارة بالفعل، فإن التصعيد الذي أقصده ليس على هذا المستوى حسب، فالسرُّ في أن هذا الغزل بالقرشية الثالثة- زوجة الخليفة الوليد وأخت الخليفة عمر وبنت أخي الخليفة عبد الملك- ليس غزلاً بالمعنى الدارج، بل هو «غزل سياسي» أشد إيلاماً وتأثيراً على الخصوم- بني أمية- من الهجاء، صدر عن شاعر رافق مصعب بن الزبير حتى قُتل، ثم اختفى مهدور الدم. وهذا الغزل -مع ذلك- شهرةً لرَبات الحجال والقصور، وثناءً عليهن، لا يجرح مشاعرهن، ولا يغضُّ من كبريائهن.

والطريف أن الشاعر استخدم في هذه الشريحة «التخلص» بمعناه اللغوي حينما قال بأن «جنبة لم يُدرَ مذهبها» هي التي قامت بدور «أم البنين»... في تلك الليلة، فلا ذنب لأم البنين نفسها في كل هذا! وتخلص الشاعر نفسه من تبعته بأن ذلك حدث في النوم فهو «أضغاث أحلام»! فإذا عدنا إلى هذا الغزل، قلنا إنهم فهموه كما فهمناه، وخير دليل على ذلك أن دم الشاعر قد أهدر من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا الغزل لم يمنع «أم البنين» من التوسط لدى عمها عبد الملك بن مروان بطلب الأمان للشاعر (١٥٦) فكان لها ذلك.

نخلص من هذا التحليل بما يلي:

١- لم تستخدم صيغة «دع ذا» في التخلص إلى المدح، فالقصيد الأولى ليست مدحية، وفي الثانية تم الانتقال إلى المدح بلام الابتداء، لا بالصيغة.

٢- لم تأت الصيغة في الموقع المفترض بين النسيب والمدح، ففي القصيدة الأولى جاءت قبل الشريحة الأخيرة، وفي الثانية جاءت بين شريحتي غزل.

٣- ليس ثمة تباين حتمي بين معاني القصيدة رغم تنوعها، فالقصيد الأولى ذاتية في نسيبها وفخرها وسيلها، والثانية سياسية في غزلها ومدحها، فالغزل لإيلام الخصوم والمدح لنصرة الأصدقاء.

وبهذا يتضح أن الروابط المعنوية في القصيدة هي أعمق من أن تنحصر عند المفصل، وإنما في شبكة العلاقات الأكثر غوراً في نسيج البنية الحية للقصيدة، وفي رؤياها، أما المفصل نفسها فهي بحاجة أشد إلى روابط تركيبية ملائمة، تعضد الارتباط المعنوي الساري في جسدها كله، وتجعل أجزاءها المتنوعة كلاً متماسكاً، بنيةً واحدة.

## خلاصة

فكرة «التخلص» التي ولدت في القرن الثالث الهجري وترسّخت منذئذ فناً بديعياً، ليست من الأعمال المتعلقة بتحسين الكلام في القصيدة، وإنما هي في جوهرها من المسائل المتصلة بتركيب القصيدة وبنيتها.

انطلقت الفكرة من ملاحظة «الصيغة» و«الفجوة» في القصيدة العربية، لكن دوغما استقرار دقيق للموجود الشعري في زمن كانت فيه بنية القصيدة العربية قد تحوّلت تدريجياً من بنية متعددة الشرائح إلى بنية ثنائية الشريحة: النسب والمدح وفقاً لرؤية حازم القرطاجني. وعليه فقد جاءت المفردة العامة التي وضعها نقاد هذه الفترة-التخلص- لتقن الانتقال في القصيدة العربية في زمنهم وتنسحب-بالمفهوم نفسه- على القصيدة العربية القديمة (الجاهلية والإسلامية التي حذت حذوها) قاصرة، كما جاءت الأحكام النقدية التي استندت إليها بعيدة عن الدقة والموضوعية.

أظهر البحث أن صيغتي «دع ذا» و«سل» (ومرادفاتهما) المرصودتين من النقاد العباسيين وسيلتي انتقال لم تكونا استثناءً في الشعر العربي القديم الذي كان يوظف صيغاً كثيرة، وفي مواضع مختلفة من القصيدة. وأنهما لم تكونا خاصيتين بالانتقال في قصيدة المدح حسب، بل استخدمتا للربط بين شرائح قصائد ذوات موتيفات مختلفة كالفرح والثناء والهجاء والغزل، واستخدمتا إحداها ابتداءً مما استرعى انتباه الخليفة المهدي للسؤال عنها. كما أظهر البحث أن «موضع» الصيغ المرصودة ليس هو الموضع الوحيد للتخلص، فالروابط كانت موجودة بين كل شريحتين في القصيدة، عند كل مفصل، أي إن للتخلص مواضع عدّة، وهي -أعني الروابط- في غاية الثراء والتنوّع، مما يجعل القول بحسن التخلص أو سوءه استناداً إلى شواهد متزعة من سياقاتها عملاً إجرائياً صرفاً، إنما يهدف لتكريس المفردة والتمثيل عليها بعيداً عن بنية القصيدة وروابطها المفصلية المستخدمة بالفعل.

في العصر العباسي، حين ولد التخلص، أصبحت «الصيغة» مرفوضة بديعياً، وإن كانت تؤدي وظيفتها في الربط بنائياً، بين قول ظاهر بالفعل- أو مقدّر بالقوة يجب «وضعه» كما في حالة زهير وحماد الراوية- والذي يليه. لقد تغيّر روح العصر. لم تعد الصيغة بتركيبها اللفظي والمعنوي- بصيغتها- مقبولة، كما لم يعد تشبيه الخليفة بالكلب في وفائه وبالتيس في مقارعة الخطوب (١٥٧) مقبولاً، وإن كان صحيحاً في مضمونه... في مرحلة جمع فيها بين النقد «على اختلاف بيناتهم» الاتفاق في النظر إلى الشعر على أساس أنه صنعة أو صناعة. (١٥٨). ولقد تغيّر بشكل ملحوظ المبنى الكلي للقصيدة في ظل تسيد قصيدة المدح وسطوتها، وتقلّصت فجواتها إلى فجوة واحدة تستحق أن يصرف الشاعر همه إلى تجسيدها بعناية فائقة، بتخلص حسن، يلائم روح العصر، ويحظى باعتماد أرباب الصناعة ونقادها.

## الحواشي

- ١، ٢، ٣- انظر تعريف هذه العلوم لدى السكاكي (-٦٢٦هـ) في القسم الثالث من كتابه مفتاح العلوم، وهي على التوالي في الصفحات ٦٦٠، ٣٤١، ٣٤٢.
- ٤- انظر على سبيل المثال: الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز/ الوساطة بين المتنبئ وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي وشركاه، د.ت، ص ص ١٥٢-١٥٥، والعسكري. أبو هلال الحسن بن عبدالله/الصناعتين، ص ص ٥١٥-٥٢٤.
- ٥- انظر: الآمدي، الحسن بن بشر/ الموازنة ج ٢، ص ٣١٥، ٣١٩، ٣٢٠.
- ٦- في هذا الاتجاه انظر: زياد صالح الزعبي/ مصطلح التخلص في النقد العربي القديم-دراسة في مفهومه وصوره ووظيفته، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس ١٤/٦-١٦/٦/١٩٩٤، ص ص ١-٢٤، وأحمد مطلوب/ معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ص ص ٣٩٣-٣٩٩. ومن النقاد والدارسين العرب القدامى الذين تناولوا «التخلص»:
- ثعلب (-٢٩١هـ)/ قواعد الشعر، ابن المعتز (-٢٩٦هـ)/ البديع، ابن طباطبا (-٣٢٢هـ)/ عيار الشعر، الحاتمي (-٣٩٩هـ)/ حلية المحاضرة، أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ)/ الصناعتين، ابن رشيق القيرواني (-٤٥٦هـ)/ العمدة، ابن الأثير (-٦٣٧هـ)/ الجامع الكبير، حازم القرطاجني (-٦٨٤هـ)/ منهاج البلغاء، يحيى بن حمزة العلوي (-٧٤٩هـ)/ الطراز، ابن معصوم (-١١٢٠هـ)/ أنوار الربيع في أنواع البديع.
- ٧- انظر Geledar, Van, : Beyond the line, leiden 1982,p.33
- حيث يقول « أقدم نص لنا قد يتناول التخلص إلى المديح يبدو أنه فقرة لأبي عبيدة مقتبسة في حلية المحاضرة للحاتمي»
- ٨- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن/ حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج ١، ص ٢١٧.
- ٩- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى/ قواعد الشعر، ص ص ٥٦ - ٥٧.
- ١٠- انظر: ابن طباطبا، محمد أحمد/ عيار الشعر، ص ١٢، حلية المحاضرة، ص ٢١٥ وما بعدها.

١١- انظر: ابن المعتز ، عبدالله/ البديع ، ص ٦٠ وما بعدها ، الأمدي ، الحسن بن بشر/ الموازنة ج ٢ ، ص ٢٩١ ، وانظر ص ٢٩٥ و ٣١١ و ٣ و ٣١٥ و ٣١٩ و ٣٢٠ والعسكري ، أبو هلال/ الصناعتين ص ٥١٣ وما بعدها .

١٢- انظر حلية المحاضرة ، ج ١ ، ص ٢١٦ ، قوله المُلْبَس : « ومن التخلص اللطيف إلى الخروج »

١٣- قواعد الشعر ص ٥٧ ، الموازنة ، ج ٢ ، ص ٢٩١ ، ٢٩٥ وما بعدها ، حلية المحاضرة ص ٢١٥ ، الصناعتين ص ٥١٣ وما بعدها ، والعمدة ، ج ١ ، ص ٢٣٤ .

١٤- البديع ، ص ٦٠ ، عيار الشعر ص ١٢ .

١٥- الموازنة ج ٢ ، ص ٣٣٠ .

١٦- الصناعتين ، ص ٤٤٨ .

١٧- نفسه ، ص ٤٥١ .

١٨- القيرواني ، ابن رشيق/ العمدة ج ١ ، ص ٢٣٦ ، وقال في بداية حديثه عن الخروج : « وأما الخروج فهو عندهم شبيه بالاستطراد ، وليس به » .

١٩- العمدة ، ج ٢ ، ص ٣٩ .

٢٠- العمدة ، ج ١ ، ص ٢٣٧ وهذا الفهم لم يشاركه فيه أحد قبله إلا الحاتمي بصورة غائمة ، فالشاهد الذي ساقه ابن رشيق على «التخلص» كما فهمه ، هو نفسه شاهد الحاتمي الثالث - من قصيدة النابغة الذبياني - اتكا عليه وفصل القول فيه بوضوح لم يفعلها الحاتمي ، انظر حلية المحاضرة ، ج ١ ، ص ٢١٦ ، أما سائر شواهد الحاتمي فانه ( الحاتمي ) محضها لـ «التخلص» بالمفهوم نفسه الذي شاع بين المشاركة سواء أسموه «التخلص» أو «الخروج» .

٢١- العمدة ، ج ١ ، ص ٢٣٦ .

٢٢- نفسه ، ج ١ ، ص ٢٣٤ .

٢٣- القرطاجني ، حازم/ منهاج البلغاء ص ٣١٦ .

٢٤- السيوطي ، عبد الرحمن بن ابي بكر/ معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ج ١ ، ص ٦١ .

٢٥- قواعد الشعر ص ٥٧ - ٥٨ ، البديع ص ٦١ - ٦٢ ، الوساطة ص ١٥٢ - ١٥٥ .

- ٢٦- الموازنة، ج ٢: الخروج إلى المديح بذكر وصف الإبل والمهامه ص ٢٩٥، وبمخاطبة النساء ص ٣١١ ، وباليمين ص ٣١٣، وبذكر الغيث ومباراته ص ٣١٥ .
- ٢٧-الصناعتين: ص ص ٥١٥ - ٥٢٤، ابن معصوم، علي صدر الدين،/ أنوار الربيع في أنواع البديع ج ٣، ص ص ٢٤١ - ٣٢٣ .
- ٢٨- عيار الشعر ص ١٢ .
- ٢٩- حلية المحاضرة ج ١، ص ٢١٥ .
- ٣٠-منهاج البلغاء ص ٣١٨ .
- ٣١-العمدة، ج ١، ص ٢٣٩ .
- ٣٢- عيار الشعر، ص ١٢ .
- ٣٣- حلية المحاضرة، ج ١، ص ٢١٥ .
- ٣٤- منهاج البلغاء، ص ص ٣١٨ - ٣١٩ .
- ٣٥- عيار الشعر، ص ١٢ .
- ٣٦-العمدة، ج ١، ص ٢٣٤ .
- ٣٧- منهاج البلغاء، ص ٣١٨ .
- ٣٨-طبقات الشعراء، ص ٥٧ .
- ٣٩-اللسان: مادة خَلَصَ .
- ٤٠- انوار الربيع، ج ٣، ص ٢٤٠، فقد أدخل كلمات دقيقة في تعريفه للتخلص حينما استخدم كلمتي «الانتقال» للتعبير عن هذه الخطوة البنائية، و«رابطة ملائمة» لتحديد آليتها وكنهها، وانظر معترك الاقتران في إعجاز القرآن ، ج ١ ، ص ٦٠ .
- ٤١- انوار الربيع، ج ٣، ص ٢٤٠، وانظر معترك الاقتران في إعجاز القرآن، ج ١، ص ٦٠ .
- ٤٢- عيار الشعر، ص ١٢ .

٤٣-العمدة، ج ١، ص ٢٣٤.

٤٤-يقول يوسف بكّار: «لما كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب، وكان رأي أغلبية النقاد إلزام الشعراء المحدثين بها، فقد حرصوا حرصاً شديداً على الاهتمام بالشكل والدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجاً يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها لا بوجود حواجز واضحة بينها» (أي إن القصيدة الجاهلية بحاجة إلى التخلص مناسب بين كل جزء وجزء مهما تعددت الأجزاء) ثم يقول مباشرة «من هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيسي واشترط الدقة فيه» وهنا يكتفي بتخلص واحد!! بناء القصيدة العربية، ص ٢٩١.

٤٥-يؤكد ذلك ما ساقه ابن طباطبا من شواهد في عيار الشعر ص ص ١١٧-١٢٢ وكلها تدور على التخلص إلى المدح باستثناء شاهد على التخلص إلى وصف الشوق، واثنين إلى الفخر. وأحسب أن غرضه الأساس أو الأعمق من محاولة طي القصيدة متعددة الأغراض في «التخلص» إنما هو توضيح التشابه بينها وبين الرسالة في اتصال أجزائها ببعضها، الأمر الذي أثله الخاتمي بتشبيه القصيدة بـ «خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض» حلية المحاضرة، ص ٢١٥، وانظر يوسف بكّار في تعقيبه على الخاتمي في المرجع السابق ص ص ٣٩٥-٣٩٦.

٤٦-قواعد الشعر، ص ٦٠،

٤٧-عيار الشعر، ص ١١٥.

٤٨-حلية المحاضرة، ج ١، ص ٢١٥.

٤٩-الصناعتين، ص ٥١٣ إلا أنه يستدرك «وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا في الثاني من غير أن يستعملوا ما ذكرنا» ص ٥١٤.

٥٠-العمدة ج ١، ص ٢٣٩.

٥١-منهاج البلغاء، ص ٣١٧.

٥٢-العمدة، ج ١، ص ٢٣٩.

٥٣-الصناعتين، ص ٥١٣ وأدق من ابن طباطبا الذي يقول «مذهب الأوائل في ذلك واحد وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم: إنا نجشمتنا ذلك إلى فلان يعنون الممدوح» عيار الشعر، ص ١١٥.

٥٤- قال أبو هلال العسكري في الصناعتين: «وربما تركوا المعنى الأول وقالوا -وعيس أو وهو جاء- وما أشبه ذلك» ص ٥١٣، ولم يحدد نوع الواو، وشواهدة تشير إلى حقيقة واحدة هي أن الخروج من ذكر الأطلال أو النسيب ليس مقصوداً على الانتقال إلى المدح مباشرة، بل إلى أي معنى آخر، وإن كانت لا تسعف إلا بإثبات الانتقال من النسيب إلى الرحلة حسب.

٥٥- يقول المزرد في البيت ٥٣ منتقلاً إلى الرد على الخصوم:

فدع ذا ولكن ما ترى رأي عصبية أتتني منهم منديات عضائل  
المفضليات، ص ١٠٠، وفي البيت ٦٣ منتقلاً إلى وصف صياد:

فعدّ قريض الشعر إن كنت مغزراً أفإن غزير الشعر ما شاء قائل  
المفضليات ص ١٠١، وانظر المفضليات ذوات الأرقام: ١٩، ٢١، ٤٩ التي تستخدم فيها هذه الصيغ، فكّلها تخلو من المدح!! وانظر العمدة ج٢، ص ١٥٢ حيث يتم الانتقال من الرثاء إلى النسيب بـ «فدع ذا»!

٥٦- ديوان حسان بن ثابت الانصاري (- ٥٥٠هـ)، ص ٧ ويتنقل بعدها إلى الحديث عن الطيف والخمر.

٥٧- نفسه، ص ١١ ويتنقل بعدها إلى الحديث عن معركة أحد.

٥٨- نفسه، ص ١٣ ويتنقل بعدها إلى الحديث عن معركة أحد.

٥٩- نفسه، ص ١١٢، ويتنقل بعدها إلى عتاب النبي (ص) لتقديمه سَلِيم على قومه.

٦٠- نفسه، ص ١٥٠ ويتنقل بعدها إلى الفخر والعتاب.

٦١- نفسه، ص ١٥١ في قطعة من الحكم والمواعظ

٦٢- نفسه، ص ١٦٤ ويتنقل بعدها إلى الفخر الممزوج بالهجاء.

٦٣- نفسه، ص ١٩٢ ويتنقل بعدها إلى رثاء حمزة رضي الله عنه.

٦٤- نفسه، ص ٢٢٨ ويتنقل بعدها إلى الرحلة ثم الفخر.

٦٥- الكلمات والأشياء- التحليل البيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي دراسة نقدية، ص ص ٢٠٧-٢٢٧ ومن الأمثلة والشواهد التي يثبتها في ملاحق الكتاب يتبين شيوع الصيغ التالية:

أَمِنْ آلِ أَسْمَاءَ الطَّلُولُ الدَّوَارِسُ يَخْطُطُ فِيهَا الطَّيْرُ قَفَرُ سَابِسُ  
«أَمِنْ آلِ لَيْلَى عَرَفَتِ الطَّلُولَا»

«أَمِنْ آلِ مَيَّ عَرَفَتِ الدِّيَارَا» ص ٢٠٧.

و «لَمِنْ الدِّيَارُ عَفُونُ بِالْحُسْبُسِ دَرَسَتْ وَتَحْسَبُ عَهْدَهَا أَمْسِ  
«لَمِنْ الدِّيَارُ عَفُونُ بِالْجَزْعِ»

«لَمِنْ طَلَلُ عَافٍ بِذَاتِ السَّلَاسِلِ كَسْرَجِ الْوَشُومِ فِي ظَهْرِ الْأَتَامِلِ  
لَمِنْ طَلَلُ عَافٍ وَرَسْمُ مَنَازِلِ» ص ٢١٠.

و«خَلِيلِي»، و«عُوجُوا» ص ٢١٧، «أَلَا عَمَّ صَبَاحًا» ص ص ٢١٧-٢١٨، «غَشِيَتْ مَنَازِلًا/دِيَارًا»،  
«تَغَيَّرَتْ الدِّيَارُ/الْمَنَازِلُ» ص ٢٢٣ إلخ. والملاحظ أن استقراء المؤلف لم يتوقف عند صيغ التخلص  
حيث اكتفى بالصيغ التي تتكرر في «مقدمات» القصائد. وانظر القوالب الصيغية التي يوردها  
الحائمي في حلية المحاضرة ج٢، ص ص ١٩٠-٢٠٢.

٦٦-النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام-مقالة-ترجمة إبراهيم السنجلاني ويوسف الطراونة،  
مطبعة ألوان د.ت، ص ص ٢٠-٢١، وانظر جداول الصيغ وقوالبها ص ص ٤٨-٧٠.

٦٧-ريتا عوض/بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٤٥، وانظر إشارتها إلى أن الصيغ تستعمل أيضاً في  
الشعر المكتوب وأحياناً بنسبة أعلى من النسبة التي تستعملها بها القصائد المفترض كونها شفوية.  
وقد قدمت الباحثة عرضاً موجزاً لنظرية التأليف الشفهي التي أرسى أسسها عالم الكلاسيكيات  
الأمريكي ميليمان باري، وطورها من بعده تلميذه ألبرت لورد (ص ص ١٣١ - ١٣٥)، وهذه  
النظرية تستند إلى مبادئ ثلاثة لإثبات شفوية الشعر هي: تميزه بالأساليب الصيغية، والتضمن،  
والموضوعات الثابتة - لغايات التأليف السريع، مشيرة إلى محاولة كل من جيمس مونرو - في  
مقالته المشار إليها آنفاً - ومايكل زويتلر في كتابه:

The Oral Tradition of Classical Arabic poetry. Its Character and  
Implications. Columbus:Ohio University Press,1978.

الإفادة من هذه النظرية وتطبيقها على الشعر الجاهلي (ص ص ١٣٦ - ١٤٠) حيث بينت أن  
مونرو ميّز «أربعة أصناف من التكرار هي: الصيغة عينها، والنظام الصيغي، والصيغة البنيوية،



والألفاظ التقليدية» (ص ١٣٦)، وأن زويتلر قام بتحليل «معلقة امرئ القيس تحليلاً صيفياً» (ص ١٣٧)، بما يغني عن الإعادة أو الإسهاب في مسألة الصيغة والبحوث النقدية الحديثة التي تناولتها، كما أن «الصيغة» في هذا المقام - وكما هي ضمن جهود نقادنا القدامى - لم تكن سوى نقطة انطلاق نحو البحث عن أنواع أخرى من الروابط، كانت موجودة في بنية القصيدة العربية القديمة، يحاول هذا البحث كشف النقاب عنها.

٦٨- الأغاني ج٦، ص ٩٠.

٦٩- حديث الأربعاء، ج١، ص ص ٩٥-٩٧.

٧٠- يزيد طه حسين على رواية الأغاني البيت التالي:

لعب الزمانُ بها وغيَّرَها      بعدي سوافي المور والقطر

ويجعله البيت رقم (٢) ليوافق رواية «شعر زهير بن أبي سلمى» صنعة الأعلام الشتمري، تحقيق فخر الدين قباوة، ط٣، دار الآفاق، بيروت ١٩٨٠.

٧١- حديث الأربعاء، ج١، ص ٩٧.

٧٢- لم يستعد «التخلص» في النشر عن هذا الاتجاه. يقول الكلاعي (-٥٥٥هـ؟) في «فصل في التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور»: «فما توصلوا به من الألفاظ في ابتداء الخطاب إلى غرض الكتاب قولهم: كتبتُ، وكتابي، وكتابنا» إحكام صنعة الكلام، ص ٧٨، وهو هنا يتتبع «الصيغ» في الرسالة، أما في جواب الرسالة فتختلف «الصيغ»: «وما توصلوا به من الألفاظ في رد الجواب إلى غرض الكتاب قولهم: ألقى، ووردَ، ووَصَلَ» ص ٧٩ ثم يستدرك «وربما يتوصلُ بغير ما ذكرناه إلى غرض الكتاب، وتخلصوا بغير ما أوردناه إلى معنى الخطاب» ص ٨١.

٧٣- الحاتمي/ حلية المحاضرة، ج١، ص ٢١٥.

٧٤- المرجع والصفحة أنفسهما، وانظر عيار الشعر، ص ١١٥.

٧٥- العملة، ج١، ص ٢٣٤.

٧٦- إحسان عباس/ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٥٩١.

٧٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص ٣١٨-٣١٩.

٧٨- نفسه، ص ٣١٩.

٧٩- نفسه، ص ٣١٦.

٨٠- نفسه، ص ٣٢٢.

٨١- نفسه، ص ص ١٠٩-١١٠.

٨٢- نفسه، ص ٣٢١.

٨٣- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر/ البيان والتبيين، ج ١، ص ٣٨.

٨٤- الجرجاني، عبدالقاهر/ دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١٠٠ ومابعدا.

٨٥- منهج البغاء ص ٣٠٦.

٨٦- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم/ الشعر والشعراء ج ١، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٤، ص ٦، ويلاحظ أن هذا النموذج المرتضى عنه من عموم النقاد القدامى-بالسكوت عليه- هو نموذج قصيدة مدح. وانظر سوزان ستكيفتش/ القصيدة العربية وطقوس العبور، دراسة في البنية النموذجية، فصلة من مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق مج ٦٠، ج ١، دار الفكر/ دمشق ١٩٨٥، ص ٥٥.

٨٧- عامة النقاد الذين تحدثوا عن «تخلص واحد» مفترض، أو وصفوا هذه البنية مثل حازم القرطاجني، ومن المعاصرين من اتخذ معياراً آخر للقسمه مثل يوسف خليف الذي قسم القصيدة الجاهلية قسمين: ذاتي وغيري، انظر: مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية-دراسة موضوعية وفنية، مجلة المجلة سنة ٩ عدد ١٠٠ نيسان ١٩٦٥، ص ص ٣٥-٤٠، وحسين عطوان/ مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ط ١، دار الجيل، بيروت ١٩٨٢، ص ٣٨٦.

٨٨- في استعراض عشوائي لقصائد المدح في ديوان البحري (-٢٨٥هـ)/ ط ٣، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة-د.ت، وجدت أن أغلب قصائده مكونة من شريحتين، انظر على سبيل المثال: ج ٢ القصائد ذوات الأرقام: ٣٨٥، ٣٩٦، ٤١١، وج ٣ القصائد ٦١١، ٦٣٢، ٦٣٦، ٦٦٥، ٦٩٩، وج ٤ القصائد ٨٢٣، ٨٤٠، ٨٤٢، ٨٥٠، ٨٥١. ومن المعروف أن البحري هو إمام المحافظين، ورأس مدرسة عمود الشعر، مما له دلالة على مدى التغير الذي صارت إليه بنية القصيدة العربية في هذه المرحلة، بحيث لم يعد ممكناً أن يفرد خارج عصره.

٨٩- ابن طباطبا/ عيار الشعر، ص ١٢.

- ٩٠-المفضليات ص ص ١٣٢-١٣٤.
- ٩١-نفسه، ص ص ١١٣-١١٨.
- ٩٢-نفسه، ص ص ١٧٠-١٧٢.
- ٩٣-نفسه، ص ص ١٨٦-١٩٦.
- ٩٤-نفسه، ص ص ٣٩٧-٤٠٤.
- ٩٥-نفسه، ص ص ٣٧٥-٣٧٨.
- ٩٦-ديوان النابغة، ص ص ١١٥-١٢٢.
- ٩٧-نفسه، ص ص ٢١٨-٢٢٣.
- ٩٨-المفضليات، ص ص ٢١٦-٢٢٠.
- ٩٩-انظر: أبو زيد القرشي/ جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام تحقيق علي البجّاوي، دار نهضة مصر، ص ٢٣٠، حيث بدأ الأعشى بالفخر (شريحة الأبيات ٧٨-١٠٠) بعد (المدح ٣٧-٧٦)، وشرح هاشميات الكميّ بن زيد الأسدي، ط ١، تحقيق داود سلّوم ونوري القيسي، عالم الكتب، بيروت ١٩٨٤، حيث تأتي الرحلة عنده في خاتمة القصيدة: انظر ص ص ١١-٤٢، و ص ص ٣٣-٩٩، و ص ص ١٣٢-١٤٥، وانظر العمدة ج ٢، ص ١٥٢ حيث يذكر أن ابن مقبل ختم قصيدة رثاء عثمان بن عفان رضي الله عنه بالنسيب «على تقدمه في الصناعة»!
- ١٠٠-مصطلح التخلّص في النقد العربي القديم، ص ١٠ وما بعدها.
- ١٠١-وفقاً لتقسيم حازم القرطاجني لبنية القصيدة في المنهاج، ص ٣٠٦ وعامة النقاد الذين نظروا إلى قصيدة المدح العباسية حسب.
- ١٠٢-ديوان امرئ القيس، ص ١٦٩.
- ١٠٣-ديوان الخنساء، ص ٦٦.
- ١٠٤-المفضليات، ص ٤٩.
- ١٠٥-نفسه، ص ١٢٩.

- ١٠٦-المعلقات السبع للزوزني، ص ص ١٣٦-١٣٧.
- ١٠٧-ديوان الفرزدق، ص ٥٩٨ وانظر ص ٥٩٩ وص ٤٧، وقد يحمل الخطاب تهديداً للناقة بالموت بمجرد إيصالها الشاعر إلى ممدوحه، انظر ديوان ذي الرمة تحقيق عبد القدوس أبو صالح، مطبعة طربين، دمشق ١٩٧٣، ج ٢، ص ص ١٠٤١-١٠٤٢.
- ١٠٨-ديوان الخطيئة، ص ٥.
- ١٠٩-مصطلح التخلص في النقد العربي القديم، ص ١٧.
- ١١٠-المفضليات، ص ١٣٨.
- ١١١-نفسه، ص ٤٩.
- ١١٢-نفسه، ص ٣٩٩.
- ١١٣-في الروابط اللفظية، ومنها الأدوات والحروف انظر تمام حسّان/ اللغة العربية معناها ومبناها، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢١٣ و ٢١٥ وما بعدها.
- ١١٤-المفضليات ص ٣٠، وانظر ص ٤٠١.
- ١١٥-نفسه، ص ١٦٤، وانظر ص ٥٢.
- ١١٦-انظر المفضليات، ص ٥١، ١١٤، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٠، ٤٠٢، ٤٠٣ (٣ مرات).
- ١١٧-نفسه، ص ص ١٨٦-١٨٧ الأبيات ٩، ١١، ١٤، ١٦، وص ٢٩ البيت ١٦، وص ١٠٤ البيت ١٣، وص ١٥٨ البيت ١٨، وص ١٩٨ البيت ٦٧، وص ٢٠٠ البيت ٩٢، وص ٢١٣ البيت ٥، وص ٢٢٥ البيت ٦، وص ٣٣٤ البيت ٩، وص ٣٣٦ البيت ٢١.
- ١١٨-دلائل الاعجاز، ص ١٧٨.
- ١١٩-نفسه، ص ص ١٧٩-١٨٨.
- ١٢٠-نفسه، ص ١٧٣، والبيت من شواهد الحائمي على حسن التخلص إلى المدح، يقول: «ثم تخلص إلى المدح فقال-واحسن كل الإحسان/البيت، حلية المحاضرة ص ٢٢٦، وهو عند أبي هلال العسكري، ص ٥٢١.
- ١٢١-انظر: الأنباري، عبد الرحمن بن محمد/ الإنصاف في مسائل الخلاف ج ١، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، د.ت، ص ٣٧٧.

١٢٢-دلائل الإعجاز، ص ١٨٩. وتأمل كلامه عن واو الحال ، والفاء في جواب الشرط إذ يقول : «وتسميتنا لها «واو الحال» لايخرجها عن أن تكون مجتلبة لضم جملة إلى جملة، ونظيرها في هذا الفاء في جواب الشرط نحو : «إن تأتني فأنت مكرم » فإنها وإن لم تكن عاطفة فان ذلك لايخرجها من أن تكون بمنزلة العاطفة في أنها جاءت لتربط جملة ليس من شأنها أن تربط بنفسها » ، ص ١٦٥

١٢٣-المفضليات، ص ص ١٣٤-١٤٥ .

١٢٤-نفسه، ص ١٤١ .

١٢٥-نفسه، ص ص ١٤٢-١٤٣ .

١٢٦-نفسه، ص ١٤٣ .

١٢٧-وهنا يغدو الحديث عن «وَحْدَة» البيت في القصيدة القديمة مؤشراً دالاً على أن هذه المواضع- التي لم يلتزموا فيها بهذا المبدأ- إنما هي مواضع مفصلية للانتقال، سمحوا لأنفسهم عندها بتجاوزه، وإن كنت شخصياً أميل إلى الاعتقاد بأن هذه المسألة إنما هي رأي خاص لأحد النقاد تأثر فيها بوجود هذه الوحدّة في أبيات الحكم والأمثال الشاردة، وأنها في الأساس مسألة عروضية صرفة. أما النقاد الذين حاولوا نقل هذه المسألة-وقد اصطلح عليها بالتضمن-لتنسحب على «التخلص» أيضاً وأحسب أولهم أبا عبيدة ثم ثعلباً في قواعد الشعر، ص ٦٠، فلم يلتزموا هم أنفسهم بها. انظر شاهده من حسان بن ثابت في الخروج من النسيب إلى الهجاء ص ٦١، وانظر شواهد الخاتمي في حلية المحاضرة ص ص ٢١٥-٢١٨، وخاصة شاهده الذي وجد «أهلنا مجتمعين على أنه لم يتوصل أحد بمثله إلى مدح فقول محمد بن وهيب:

ما زال يُلثمني مرأشفه      ويُعَلّني الإ بريقُ والقــــدحُ  
حتى استرد الليل خلعتَه      وبدا خــــلال ســــواده وضَحُ  
وبدا الصبـاحُ كأن غُرَّتَه .      وجهُ الخليفة حين يمتدحُ ص ٢١٨ .

فهو يقوم على التضمن! وهو نفسه عند أبي هلال العسكري في الصناعتين، ص ٥١٦، وانظر شواهد من مسلم ص ٥١٥، ومن البحري ومسلم ص ٥١٧، ومن دعبل ص ٥١٨ ومن علي بن الجهم وأبي تمام ص ٥٢٠، وما بعدها. وانظره عند حازم القرطاجني في المنهاج، ص ٣٢٢، وشاهده الآخر من البحري يقوم على التضمن أيضاً، وانظر شواهد ابن رشيق في الخروج، العملة ج ١، ص ٢٣٤.

- ١٢٨-المفضليات، ص ص ١٧٠-١٧١ وانظر ص ٢٨ البيتين ٣-٤، وص ١٣٣ الأبيات ٥-٧.  
١٢٩-نفسه، ص ٨٢.  
١٣٠-نفسه، ص ١٠٣ ومعاوية بن مالك من النسب إلى الطلل، ص ٣٥٧.  
١٣١-نفسه، ص ١٨٦ والأسود بن يعفر من ذكر المنية إلى أيام الشباب، ص ٢١٨.  
١٣٢-الأولى ص ص ١٦٠-١٦١، والثانية ص ص ١٦١-١٦٤.  
١٣٣-انظر القالي، اسماعيل بن القاسم/الأمالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج ١، ص ٢٥٥-٢٥٧، والأغاني ج ٣، ص ص ١٠٤-١٠٦، وهي عنده ٣٢ بيتاً.  
١٣٤-المفضليات ص ص ١٦١-١٦٢.  
١٣٥-ديوان امرئ القيس، ص ٨٦ وانظر الأبيات ٥، ٧، وانظر ربيعة بن مقروم في المفضليات، ص ٣٧٥ الأبيات ٣-٥.  
١٣٦-المفضليات، ص ٩٥.  
١٣٧-المعلقات السبع، ص ١٤٦.  
١٣٨-المفضليات، ص ٣٧٠.  
١٣٩-نفسه، ص ٣٩٨ وانظر شرح القصائد العشر للتبريزي، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٨٠.  
١٤٠-انظر المعلقة السبع، معلقة زهير، ص ١٠٢، وشرح ديوان عنترة بن شداد، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت، ص ٢٦، والمفضليات ص ٢٤٥.  
١٤١-المعلقات السبع، ص ٥٠، وانظر ديوان النابغة، ص ٢١٩.  
١٤٢-المفضليات، ص ٤٥.  
١٤٣-نفسه ص ٤٦.  
١٤٤-نفسه، ص ١٣٠.  
١٤٥-نفسه، ص ٢٣٤.

- ١٤٦- نفسه، ص ١٥٠.
- ١٤٧- المعلقة السبع، ص ١٠٦.
- ١٤٨- ديوان النابغة، ص ص ١١٧-١١٨.
- ١٤٩- نفسه، ص ٢٢٢.
- ١٥٠- ديوان الخطيئة، ص ٩٧.
- ١٥١- ديوان الفرزدق، ص ٤٥١.
- ١٥٢- الأصمعيات، ص ص ٢١-٢٦.
- ١٥٣- انظر تحليلاً ضافياً لهذا النص في كمال أبو ديب/ الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ص ٤٤٠-٤٥٠.
- ١٥٤- ديوان عبد الله بن قيس الرقيات، ص ص ١٢١-١٢٤.
- ١٥٥- الأغاني، ج ٥، ص ٧٨.
- ١٥٦- يروي صاحب الأغاني «فدخل عليها عبد الملك كما كان يفعل وسألها: هل من حاجة؟ فقالت: نعم، لي حاجة. فقال: قد قضيت كل حاجة لك إلا ابن قيس الرقيات. فقالت: لا تستثن علي شيئاً. فنفع بيده فأصاب خدّها، فوضعت يدها على خدّها، فقال لها: يا بنتي، ارفعي يدك، فقد قضيت كلّ حاجة لك، وإن كانت ابن قيس الرقيات، فقالت: إن حاجتي ابن قيس الرقيات تؤمّنه، فقد كتب إلي أبي يسألني أن أسألك ذلك، فقال: فهو آمن». المرجع والصفحة أنفسهما.
- ١٥٧- كما جاء في قول علي بن الجهم وفق القصة الشهيرة، انظر البيت في ديوانه، تحقيق خليل مردم بك، ط ٢، دار الآفاق، بيروت ١٩٧٠، ص ١١٧ وحاشيتها، والقصة ص ١٤٣.
- ١٥٨- قاسم المومني/ نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص ١٣١.